

LES ARTS INDUSTRIELS À VENISE

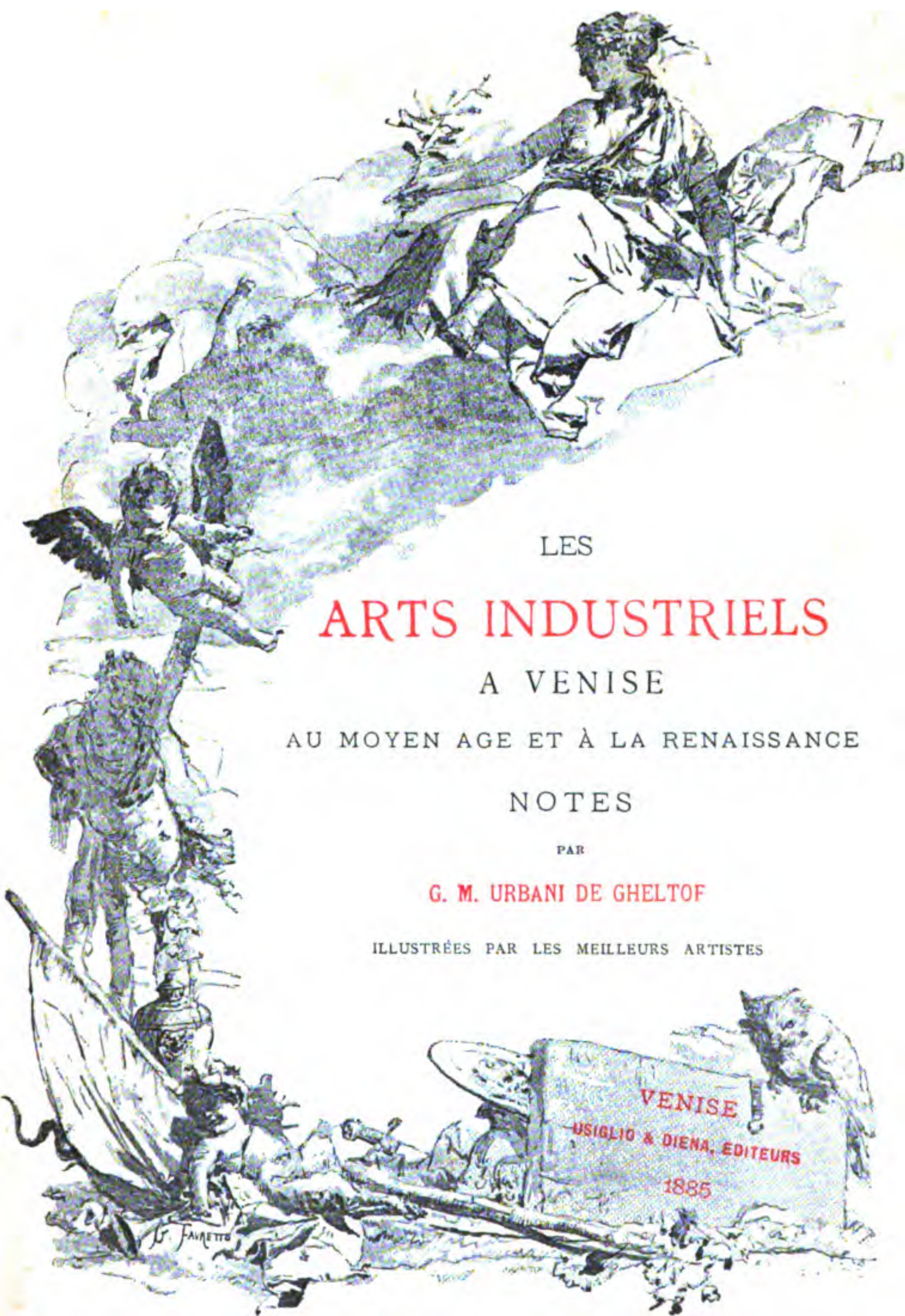
AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE



URBANI DE GHELTOF

RÉC. ÉTAB. EMPORIO-VENISE





LES

ARTS INDUSTRIELS

A VENISE

AU MOYEN AGE ET À LA RENAISSANCE

NOTES

PAR

G. M. URBANI DE GHELTOF

ILLUSTRÉES PAR LES MEILLEURS ARTISTES

VENISE
USIGLIO & DIENA, EDITEURS
1885

LES

ARTS INDUSTRIELS

A VENISE

AU MOYEN AGE ET À LA RENAISSANCE

NOTES

DE

G. M. URBANI DE GHELTOF

TRADUCTION DE

ALF. CRUVELLIÉ

OUVRAGE ILLUSTRÉ PAR

Allegri, Benuzzi, Bianchi, Bressanin, Brugnoli, Canella G., Carlini, Cima, d'Este, De Franceschi, Favretto, Fragiacomo, Giudici, Lavezzari, Mainella, Nono, Oreffice, Rico M., Rinaldo. Rosa, Rota C., Tessari, Tito.

VENISE

USIGLIO & DIENA, EDITEURS

1885

Imprimerie de l'Emporio



Dans le livre que je présente aujourd'hui au public je n'ai pas songé à faire un traité scientifique, ni à offrir des renseignements nouveaux et particuliers: c'est un recueil de notes, d'articles déjà publiés sous une autre forme, qui peuvent donner l'idée d'un travail plus sérieux et plus important sur l'art industriel vénitien, dont personne n'a pensé jusqu'à ce jour à faire l'histoire.

L'Editeur a voulu publier ces notes dans la meilleure forme possible, traduites en français, et à ce propos, cédant aux instances du traducteur, je me fais son interprête pour prier le lecteur de vouloir bien jeter tout d'abord un coup d'oeil sur l'errata, un grand nombre de fautes s'étant introduites dans le texte. Les artistes vénitiens et étrangers, avec un soin jaloux et fraternel, dont je leur serai éternellement reconnaissant, ont illustré ces pages de leurs précieux dessins, reproduits par la maison Angerer et Göschl de Vienne et par C. Jacobi.

Je remercie également Mr. le Commandeur B. Cecchetti qui a été assez obligeant pour me donner des conseils et des indications, comme aussi mes amis le Chev. M. Guggenheim, R. Mainella et V. Malamani, ainsi que tous ceux qui ont bien voulu contribuer à cet ouvrage lequel ne représenterait que le projet de ce qui pourra être réalisable dans quelques années, lorsque l'enthousiasme de la jeunesse étant apaisé, cette tentative ne pourra plus être envisagée comme hardie ou téméraire.

Murano 15 Octobre 1885.

ORFÉVRERIE



Dans l'antiquité la plus reculée les objets les plus précieux s'accumulaient dans les temples, mais quand le luxe ne parut plus devoir être le privilège exclusif des Dieux, la facture s'en raffina davantage pour se conformer au goût capricieux des riches.

L'art de l'orfévrerie, dont l'origine est fort ancienne en Italie, est certainement un des plus importants, si ce n'est le premier entre tous, vu le prix de la matière employée. Les livres sacrés, les poëmes des Grecs et des Romains, nous fournissent des renseignements sur le luxe des bijoux et des vases en métal précieux. Les historiens byzantins s'inspiraient même dans leurs écrits aux appartements dorés et resplendissants de pierreries de la court grecque, à ce fameux *Triclinium*

du palais impérial de Constantinople, où les lions d'or massif semblaient rugir, et vouloir dévorer les ambassadeurs étrangers qui étaient attirés à la seconde Rome.

Lorsque les populations qui fuyaient épouvantées devant les invasions barbares se furent réfugiées dans nos lagunes, où elles s'unirent étroitement, il y eut aussi à Venise dans les premiers temps, un reflet lointain de toutes ces splendeurs. Il existe dans l'église de St. Marc des mosaïques qui donnent une idée claire des objets précieux en usage chez les vénitiens des premiers siècles. Sur la table sont disposés pour le repas, des vases d'or et d'argent; les lits



N. 1
Vases en or, representés dans les mosaïques de St. Marc.
(XII siècle).

sont décorés de fines sculptures et d'incrustations d'or et d'ivoire, les colliers et les joyaux sont très-riches.

Selon quelques historiens français, nos produits étaient admirés partout sous le nom de *opus veneticum;* quelques auteurs soutiennent encore que le doge Pierre Orseolo premier (976-978) avait conduit à Limoges des ouvriers vénitiens pour y introduire l'art des émaux, lorsque en l'an 978 il s'était réfugié en France. Mais Labarte (1),

(1) Labarte — Recherches sur la peinture en émail. Paris, Didron, 1856.

avec raison, ne reconnait pas le fait de l'influence du doge sur les émaux limousins.

Vers le onzieme siècle l'art vénitien marche de pair avec l'art byzantin. En effet on pouvait prendre pour l'oeuvre d'artistes grecs, deux boucles d'oreilles vénitiennes de cette époque, en or très-fin, découvertes il y a quelques années, non loin de la plage de Chioggia, et malheureusement perdues, car elles passèrent en des mains étrangères. Nous disons malheureusement, parce qu'elles auraient pu servir d'argument de réfutation aux assertions de Fortunat, patriarche de Grado au IX.[e] siècle, lequel, possesseur d'un calice qui n'était point finement exécuté, voulut l'expédier en France pour le faire rehausser de pierreries (1). Cela prouverait qu'il n'y avait à cette époque d'habiles ouvriers, ni à Grado ni à Venise. Mais le même patriarche, énumérant les objets précieux dont il avait enrichi son diocèse, en décrit la magnificence, et laisse entrevoir qu'ils n'étaient pas tous de provenance étrangère.

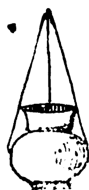
Grado en effet, un des premiers sièges et des plus importants de l'association vénitienne, avait dans ses églises une telle richesse d'ornements, qu'elles pouvaient lutter avec celles de St. Sophie de Constantinople, décrites par Procope (2). Il y avait des autels d'or et d'argent, les parois et les images étaient également des mêmes métaux précieux, et une châsse, vraiment splendide, dans laquelle

(1) *Calix non bene factus.* Le document auquel nous empruntons ces citations, se trouve dans l'ouvrage d'Ughelli: *Italia sacra* (Venetiis, Coleti — 1720, page 1101).

(2) *De Aedificiis.*

reposaient les corps de St. Felix et de S. Fortunat, avait été achetée à Constantinople (1). Devant les autels brulaient des centaines de lampes, et des couronnes votives en argent, comme on n'en avait pas vu jusqu'alors en Italie, pendaient, retenues par de légères chainettes (2). Parmi les autres ornements d'église, abondaient les tours *(turres)* les encensoirs *(turriboli)* et les tabernacles d'argent *(templa argenti)*, qui brillaient sur le fond tendu de tissus précieux venus de l'Orient éloigné.

Les mosaïques de la basilique de St. Marc ne peuvent nous donner qu'une idée inexacte de la richesse de la



N. 2
Lampe d'autel representée dans les mosaïques de St. Marc.
(XIII siècle).

décoration des églises ; dans celle qui représente la découverte du corps du Saint, oeuvre du onzième siècle, le calice et les deux chandeliers d'or qui sont sur l'autel,

(2) *Altaria de auro et argento.... parietem deauratum et argentatum.... et super ipso pariete arcus volutiles de argento et super ipsos arcus imagines de auro et de argento.*

(3) *Coronas argenteas majores et tales coronas quales hodie in Italia non sunt.* On voit une couronne de ce genre ornée d'émaux dans les tresor de St. Marc.

peut-être fabriqués chez nous, ont des formes peu élégantes; le lampadaire suspendu à la voûte, ressemble à une cruche commune, et rappelle les lampes conservées encore aujourd'hui dans les mosquées.

Une partie de la précieuse Pale d'or qui se trouve dans la basilique de St. Marc à Venise fut aussi travaillée à Constantinople. Le Diacre Jean Sagornino dans ses chroniques (1) écrites de 1032 à 1045, raconte en effet que Pierre Orseolo, doge de 976 à 978 *in Santi Marci altare tabulam miro opere ex argento et auro Constantinopoli peragere jussit.* Cela prouverait que la construction de la Pale fut confiée à des artistes grecs, mais ne confirme pas que celle existant aujourd'hui soit précisément la primitive; trop de varietés de styles, et la trop grande détérioration, mettent dans l'impossibilité de formuler une opinion exacte à cet égard.

Cicognara veut que ce retable fût primitivement un triptique qui se repliait afin de pouvoir être transporté facilement dans les solennités religieuses, et nous ne voulons pas le contredire; nous soupçonnons seulement que la partie inférieure soit de facture plus ancienne que la supérieure. Ce qui nous fait croire cela, c'est que le style est différent, et que l'inscription qu'ont lit dans la partie inférieure, dit d'une façon précise que le doge Ordelafo Faliero fit *haec nova Pala,* restaurée par le doge Ziani en 1209 (2).

(1) *Chronicon venetum. Venetiis, 1768.*

(2) *Anno milleno centeno jungito quinto tunc Ordelaphus Faledrus in urbe ducabat haec nova facta fuit gemmis ditissima Pala quae renovata fuit te Petre ducante Ziani et procurabat tunc Angelus acta Faledrus anno milleno bis centenoque noveno.*

Mais les restaurations qu'y fit exécuter André Dandolo en 1345 enlevèrent à cette oeuvre tout son caractère primitif (1). Donc, en raison des dates, et de la différence des styles, on en arriverait à croire que la partie supérieure est précisément celle commandée par le doge Orscolo. Dans l'autre partie, au milieu de contours sans nombre et de petits arcs, ressort au centre (2) la Vierge, et des deux côtés les figures du doge Faliero et de l'impératrice Irène, femme d'Alexis Comnène, réunion qui semble au moins singulière, car rien ne la justifie.

Cicognara a entrepris de l'expliquer, en disant que l'impératrice, ayant eu connaissance du travail de cette Pale, fit don à la basilique d'une relique de la vraie croix, et qu'en échange, son image fut gravée sur la même Pale où se voit représenté le doge (3).

D'autres prétendent que la figure de Faliero a été substituée à celle d'Alexis Comnène (4); et ceci est, à notre avis, la version la plus vraisemblable; car la figure

(1) *Post quadragesimo quinto post mille trecentos Dandolus Andreas praeclarus honore ducabat nobilibusque viris tunc procurantibus almam ecclesiam Marci venerandam jure beati de Lauredanis Marco Frescoque Quirino tunc vetus haec pala gemmis pretiosa novatur.*

(2) Les petits arcs et les ornements du contour furent exécutés par Jean Marie Boninsegna. En restaurant le retable on decouvrit dans la partie posterieure l' inscription suivante :

MCCC. XLII. GIAM. BONENSEGNA
ME FECIT
ORATE PRO ME

Voyez: Bellomo. *La Pala d' oro.* Venise. Naratovich, 1857.

(3) Cicognara. *La Pala d' oro.* Venise, Alvisopoli, 1820.

(4) Zanotto. *Guida di Venezia.*

qui porte le nom du doge est vêtue à la manière des empereurs grecs; la couronne qui ceint sa tête ne fut jamais en usage chez les doges de Venise, et le sceptre qu'il tient, est plus propre aus souverains grecs qu'aux nôtres.



N. 3
Croix en argent executée par Jacques Benato.
(Eglise de St. Marc).
Dessin de E. Tito.

En admettant donc que la figure représentât l'empereur Alexis, le fait que cette partie de la Pale appartînt à celle éxecutée par ordre d'Ordelafo Faliero, tombe également, parce qu'il n'est pas possible qu'on eût permis de graver

l'effigie d'une impératrice grecque sur une oeuvre commandée et payée par les vénitiens.

De tous ces raisonnements nous concluons que la partie inférieure de la *Pale d'or* est peut-être un fragment d'une autre qu'avaient fait faire Alexis et Irène pour quelque église de Constantinople, fragment qui aurait été transporté à Venise, quand nos ancêtres conquirent cette ville en 1203. Le doge Ziani recomposa probablement les anciens restes en 1209, comme le prouverait l'inscription déjà citée, et en mémoire de Faliero, il fit disparaître le nom d'Alexis en lui substituant celui du doge.

Dans les parties de la pale refaites, sans aucun doute, à Venise, le style tend à devenir plus italien, et à s'arracher à cette influence qui, pendant tant de siècles, tint l'Occident imitateur servile de l'art Oriental.

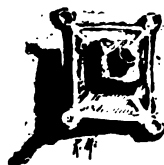
Mais dans la grande porte de bronze à deux battants qui orne l'intérieur de St. Marc, exécutée par ordre de Léon da Molino procurateur de la basilique de 1112 à 1138 (1), l'idée de dégager l'art des liens du vieux style, se montre avec plus d'évidence. Sur le fond de bronze massif et travaillé à compartiments carrés dans les parois, un artiste inconnu unit des figures de Saints, y encastrant de petites plaques d'argent très-minces, par le système de la damasquinerie, et marquant les ombres au moyen d'une matière noirâtre qui donne l'illusion du guillochis.

(1) Lazari. *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr*. Venezia. Commercio, 1859, et Bernardo A. — *Orazione per il dottorato di Jacopo Molino*, manuscrit de 1460. Camesina — *Die darstellungen auf der bronzethüre des Haupteinganges von S. Marco*. Wien, 1860.

Ces deux battants, très-bien exécutés, portent des inscriptions en langue et caractères latins qui décèlent leur origine italienne. Nous ne cacherons pas cependant qu'ils semblent une imitation des deux autres, placés dans une autre partie de l'église, qu'on dit avoir été pris à S.te Sophie de Constantinople, et dont les figurines sont faites à la manière grecque et les inscriptions en langue hellénique.



N. 4
Fermoir en bronze emaillé.
(X siècle).
(Musée de Torcello).



N. 5
Fermoir en bronze.
(X siècle).
(Collection Urbani).

Mais si l'on doit croire aux dates, ces portes ne sauraient-être une imitation des autres deux qu'on dit provenant de Constantinople, la prise de cette ville étant postérieure de plus de soixante ans à la mort du procurateur da Molino. Elles seraient donc un des plus anciens monuments de ce genre qui existent en Italie, probablement executées par un grec demeurant en Italie. La même porte en bronze de l'église de St. Paul à Rome commandé par Stauracius de Scio en 1070 (1).

(1) Nicolai. *Basilica di S. Paolo*, et Millin — *Annales* de septembre 1847.

Les vénitiens des premiers siècles attachaient un très-grand prix aux joyaux, aux colliers d'or et d'argent enrichis de pierreries, et ils ètaient arrivés à les monter avec beaucoup d'habileté. Ceux qui ne pouvaient dépenser de grosses sommes, se contentaient d'ornements en bronze souvent couverts d'émail, comme le fermoir du musée de Torcello; les boucles qui servaient à retenir les vêtements étaient souvent en bronze, émaillé en couleur bleue, verte et rouge, comme le confirme un autre précieux exemplaire qui se trouve dans le même musée. Les jeunes gens offraient à leurs fiancées des couronnes dorées, et en 1123 Pierre Enzio laissait à sa fille Nelle, deux bracelets d'or (*entrecoseis aureis*) comme précieux souvenir (1).

La simplicité dans les ornements se maintenait cependant chez les doges, qui en 1174, suivant les assertions de Buoncompagni (2), portaient au lieu du bonnet ducal, un mince cercle d'or, remplacé seulement vers 1200 par une couronne d'or enrichie de pierreries (3).

Il est juste de dire, que la facture de ces ornements était parfaite et au delà de toute expression, peut-être parce que les croisades avaient ouvert aux vénitiens un plus vaste champ d'observations et d'études. Les gracieux minarets, le sommet des mosquées, devinrent une nouvelle source d'ispiration. On en vit la preuve dans la couronne commandée par l'empereur Frédéric II à un certain Marino

(1) *Monumenta Ecclesiae venetae sancti Mojsis.* Venetiis, 1758.

(2) *Rerum ital. script.* t. VI pag. 271 : *Illius civitatis dux aureum circulum in vertice defert.*

(3) Da Canale. *Cronaca* publiée dans *l'Archivio storico italiano* t. VIII.

di Natale (1), orfévre vénitien qui surpassait en habileté les artistes de l'Allemagne.



N. 6
Flambeau du XIII siècle en cristal de roche monté en argent.
(Trèsor de St. Marc).
Dessin de G. de Franceschi.

Le commerce vénitien favorisait aussi l'importation des travaux étrangers. De Limoges où l'art des émaux

(1) *Notizia della Raccolta Correr*, cit.

avait atteint un certain degré de perfection, et où les vénitiens avaient une rue appelée *Vénitienne*, arrivaient ces coffrets de métal sans valeur, destinés à contenir les huiles saintes, ils étaient ornés de figurines en relief sur émail de diverses couleurs, et étaient connus sous le nom de *opus Lemovicense*. Un de ces coffrets attribué au treizième siècle, existe à notre séminaire Patriarcal.

La recherche continuelle de ces émaux ammena finalement les vénitiens à en fabriquer de semblables, et au bout de peu de temps il arrivèrent à la pertection dési-



N. 7
Chasse en argent du XIV siècle.
(Tresor de St. Marc).

rée. Il nous reste encore le souvenir d'une pyxide, qui de Venise fut transportée à Vicence et perdue au commencement du siècle. C'était un travail trés-estimable en cuivre doré, avec figurines de saints émaillées, et inscriptions latines, oeuvre qu'on doit croire un des premiers essais de l'émail vénitien (1). Entre ces émaux et les petites plaques ou paix émaillées qu'on faisait au quatorzième et au quinzième siècle, il y a une très-grande différence, la

(1) Grevembrock. *Raccolta di varie curiosità sacre e profane*, manuscrit du Musée Correr.

même peut-être que, dans la peinture, il y a entre Cimabue et les Vivarini de Murano.

La République concourait à protéger et à soutenir l'art, en prenant de sérieuses et utiles mesures. Déjà en 1015 nous voyons que les orfèvres comptaient parmi les citoyens les plus influents de Venise, et qu'en 1262 le gouvernement promulguait un statut fameux en faveur de l'art de l'orfèvrerie; à tel point qu'en 1281 la commune de Brescia envoyait des représentants à la République pour en obtenir copie (1).

Dans les chroniques du convent de St. Sauveur (S. Salvatore) écrites par François della Grazia, on trouve qu'un certain Benoît prieur des Augustins fit présent à cette église, pour l'ornement du maître autel (*paramentum fieri fecit altaris majoris aureum et pulchrum valde ut hodie cernitur*). C'est un devant d'autel en argent travaillé au ciselet, représentant le Rédempteur, la Vierge et les Apôtres; il eut à subir à diverses époques les plus grandes restaurations. Mais par le peu dont on peut juger, grâce aux coups de marteau d'innovateurs vraiment vandales, il est facile de voir que ce devant d'autel est du style italien le plus pur, soit quant aux figurines, soit quant aux petits arcs; on peut vraiment le dire le plus important et le plus prècieux reste de l'orfévrerie vénitiènne de la fin du XIII siècle.

Les orfévres étaient également employés par l'Etat dans le travail de la monnaie. D'abord grossière et barbare sous les empereurs et les doges des premiers siècles,

(1) Foucard — *Statuto delle nozze veneziane*. Venezia.



N. 8
Croix executée par Bernardo da Sesto.
(Dôme de Venzone.
Dessin de E. Brugnoli.

elle paraissait, avec le temps, devenir plus décidée, et tendait vers la manière byzantine, peut-être à cause de l'intervention d'artistes grecs. Telle elle se montre dans le *gros* ou *matapane* d'argent d'Henri Dandolo (1192-1205) et de ses successeurs. À Jean Dandolo (1280-1289) il était réservé de faire frapper une monnaie d'or qui prit le nom de Ducat ou *zecchino ;* ce fut le plus bel échantillon d'un travail purement italien que fournirent les monnayeurs vénitiens. Cette monnaie, par son aspect, et l'excellence de la matière dont elle était composée, fut recherchée dans le commerce, et devint très-connue dans le monde entier. Mais au quatorzième siècle on obtint ce qu'il avait été impossible d'effectuer antérieurement. Les orfévres commencèrent à s'unir en confraternité sous le patronage de St. Antoine abbé, et en 1331, par décret du Grand Conseil (1), ils durent se concentrer tous près du Pont de Rialto, avec prohibition d'établir dans d'autres quartiers commerce d'or et d'argent. Aussi les boutiques des orfévres avaient-elles dans leurs vitrines des objets qui effaçaient, par leur luxe, les coffrets dorés, admirés quelques siècles plus tard, par Pierre Contarini, dans le palais de la Trésorerie, situé dans son voisinage (2).

Les guerres en Palestine et en d'autres lieux de l'Orient, procuraient aux vénitiens le plus riche et le plus splendide butin. En enrichissant le trésor de St. Marc d'objets précieux de l'orfévreries étrangère, les Procurateurs de l'Eglise entendaient fournir des modèles pour d'autres

(1) Decret du Mag. Cons. 23 Mars 1331. *(Liber Spiritus).*

(2) Contarini. *Argo a Voluptas* s. d.

ouvrages de non moins d'importance, qu'ils avaient l'intention de commander dans la suite aux artistes leurs compatriotes. Aussi le reliquaire de St. Abdon et Senes dans la cathédrale de Chioggia est-il d'une forme presque byzantine, bien qu il fût executé en 1321. C'est ainsi que le reliquaire de la Croix donné en 1366 par Philippe de Meizières à l'Ecole de St. Jean Evangeliste, où il est conservé en-



N. 9
Chasse en argent du XIV siècle.
(Trèsor de St. Marc).

core de nos jours, bien que travail purement vénitien, rappelle cependant quelque peu les exemplaires grecs qui se trouvent au trèsor de St. Marc. Les fastes miraculeux de cette croix, éternisés par les peintures des Bellini et de Mansueti, sont connus de tous ceux qui aiment Venise et ses arts gracieux et délicats.

De cette époque serait l'ostensoir en vermeil émaillé avec reliques de St. Thécla, qui existait à St. Euphèmie de la Giudecca, et cette autre boîte à reliques en forme de calice avec la coupe en cristal de roche, contenant les

ossements de St. Felix et de St. Fortunat, existant dans la cathédrale de Chioggia, travaux de pur style vénitien. Ce dernier ouvrage fut exécuté sur l'ordre d'un certain *Nicoleto,* qui a laissé son nom dans l'inscription suivante, en caractères gothiques émaillés, qui se trouve sur le reliquaire :



N. 10
Calice en argent doré du XV siècle.
(Collection Castellani)

« MCCCLXXXII . DI XVI AGOSTO . ERANO INTRADO . FO . SEPELITO . QVELO . TESTATORE . CHE DELSO AVERE . EBE ORDINATO FOSE COPITO A ONOR DEL SIGNORE QUEST OPRA . BELA . CHE . DI . GRAN . VALORE . QUI DENTRO . EL NOSTRO . DIO FOSE . MOSTRATO . AÇO . CHE LIE PERDONE . ONI . PECATO DE CHIOÇA . FO . TUTO . SO PARENTATO . SER NICOLETO . BELI . FO . CHIAMATO. »

De la même époque était une crosse en argent doré, autrefois conservée par les religieuses de St. Anne à Venise, une châsse de St. Georges, d'autres de la vraie Croix et de St. Laurent existant autrefois dans l'église des pères Servites de notre ville, desquelles, personne, au moins que nous sachions, n'à pris la peine de faire mention, si ce n'est Grevembrock, artiste allemand, qui, pendant le siècle dernier, dirigeant une fort importante collection de dessins des principaux objets d'arts de Venise, en les illustrant, note l'inscription qui se trouvait sous le reliquaire de St. Laurent, oeuvre d'un nommé Victor de Assandris: « HOC OPUS FIERI FECIT MARCUS ALECTIS DE VENETIIS ORDINIS SERVORUM SANCTAE MARIAE VIRGINIS. VICTOR DE ASSANDRIS DE VENETIIS FECIT » (1).

Le reliquaire de St. Etienne, dans l'église de ce nom, est en argent doré a trois branches, travaillé avec une finesse admirable en 1396, selon l'inscription suivante qui se trouve sur le pied: 1396 . IN . CEPTU . FUIT . ET . COPLETU . H' . TABERNACUL . TPR. PORAT . FRIS . THOME . DE UEN . LECTORI. Mais on ne rencontre pas le même style pur et delicat, dans le reliquaire de la Flagellation, exécuté en 1375, et conservé dans le trésor de St. Marc. On y a représenté le Christ lié à la colonne, fouetté par deux hommes. Cette pièce en argent doré pleine d'impression et de sentiment, est un des restes les plus importants de l'orfévrerie vénitienne.

De Jacques, fils de Marc Benato, qui est inscrit parmi les orfévres vènitiens, on conserve encore dans l'eglise de St. Marc, une croix en argent, placée sur le devant

(1) Grevenbrock — ouvr. cit.

du maître-autel, qui rappelle par son style, les croix capitulaires des eglises d'Italie au quinzième siècle.



N. 11

Reliquaire en argent et émaux du XV siècle.
(Collezione Ricchetti).

Les da Sesto furent une vraie légion d'artistes qui firent le plus grand honneur à notre pays, sans que, pour cela leurs noms soient très-connus. Par eux l'orfévrerie vénitiénne se transforma complètement, et arriva bientôt

à une perfection inespérée. Leurs figurines d'argent n'ont plus cette raideur primitive et acquièrent la vie, le mouvement, le relief. Le plus ancien parmi eux, Jacques da Sesto, fut enseveli à S. Stefano en 1404, et dans l'inscription mise sur sa tombe il est appelé ciseleur à la monnaie (*intajador a la moneda*) (1). Son fils Bernard fut le père de Marc et de Laurent qui continuèrent l'art de la famille, et laissèrent leurs noms sur des jetons et des médailles. Mais le plus habile entre tous, fut Bernard, fils de Marc, qui fit pour le dôme de Venzone, petite ville du Frioul, une croix en argent ornée de figurines, de bustes relevés en bosse et couverte d'émaux; il inscrivit son nom sur la base: BERNARDO DI MARCHO SESTO FECIT. 1402.

A l'exposition d'Udine qui a eu lieu il y a quelques mois, cette croix excita la plus vive admiration. On pouvait considérer comme de mérite égal, quoique de proportions différente, une autre croix processionelle en argent, splendidement riche, qui se trouvait également à cette exposition, et qui appartient à la même église: Il est toutefois presque hors de doute, que celle-là aussi est une oeuvre des da Sesto, car le style et la facture sont indiscutablement semblables.

La gloire des da Sesto, s'accrut encore, à ce qu'il paraît, lorsque fut détruite la croix de l'Eglise de S. Nicolò de Trevise, croix qui avait été faite pour obéir aux dernières volontés du pape Benoît XI, originaire de cette dernière ville. Bernard, Marc et Alexandre da Sesto furent chargés d'en exécuter une autre, qui par malheur, a été

(1) Palfero — *Inscriptiones*, manuscrit du Musée Correr.

perdue. Federici est digne d'éloges parce qu'il nous en a transmis la description: (1) « La croix, écrit-il, est de « p. 2 hauteur, et de p. 1. de longueur, en argent doré « avec fleurs en corail et perles; elle est toute ciselée « avec émail et dorures, les ornements sont de charmants « arabesques et les petites chapelles, d'une gracieuse archi- « tecture, renferment quelques statuettes. D'un côté, au « milieu le crucifié, avec trois clous, l'auréole, et la car- « touche sur la quelle se trouve la légende et dessous « la planchette sur la quelle il a les pieds appuyés, à « droite la vierge-mère, à gauche le disciple Jean: sous « les côtés deux anges demi-figures avec ailes, et sur les « côtés le soleil et la lune. Aux pieds un crâne et aux « quatre côtés externes les quatre évangélistes, figures « jusqu'au nombril: Sur les parties latérales, après St. « Marc et St. Luc, deux St." Vierges et des martyrs en « figures entières. Tout cela relié par un bel entrelace- « ment de roses, de fleurs en filigrane avec ornements. « La base figure une citadelle ou château fort, avec murs « crénelés, soutenus par des arcs cintrés et avec cimaise « de l'architrave triangulaire, plusieurs colonnettes avec « quatre flèches ou obélisques. Il y a trois galeries « ouvertes autour, et dans la plus basse quatre petits « anges, avec les ailes, figures entières et dans la lo- « ge du milieu les quatre Pères de l'église St. Jerôme, « St. Ambroise, St. Augustin et St. Grégoire. Du côté « opposé, c'est-à-dire au revers, il y a, au milieu St. Pierre « avec chaire, un livre et les clefs; à droite St. Dominique

(1) *Memorie trevigiane.* Venezia, Andreola, 1863.



N. 12
Croix attribuée aux da Sesto.
(Dôme de Venzone).
Dessin de V. Bressanin.



Reliure byzantine ornée d'emaux.
(Bibliothèque de St. Marc).
Dessin de P. Oreffice.

« avec des lys et un livre; à gauche St. Pierre, martyr, « la tête percée de deux poignards, une blessure à la « poitrine, la palme est à ses pieds; ensuite St. Thomas « d'Aquin, le soleil sur la poitrine; l'eglise sur la main « droite et un livre dans la gauche. Dans le haut se trouve « un Dominicain, la tête coiffée de la tiare et la main « levée comme pour donner la bénédiction; c'est Benoît XI « lui-méme. Aux extrémités sont les noms des artistes, « en caractères cordelés grecs: *Bernardus, Marcus, Sexti* « — *recru* (1). Le chanoine Antoine Scotto, lut également « la même chose, etc. »

Dans les archives du convent de St. Nicolas se trouve aussi le compte des sommes fournies aux da Sesto pour l'exécution de ce travail, qui leur fut payé cent quatre vingt dix-sept ducats, quatre livres et quatre sous.

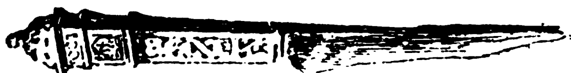
Pizolo, son fils Antoine, Jerôme, Luc, Bernard da Sesto et d'autres membres de la même famille, continuèrent la gloire des premiers, et par l'éxecution de leurs coins, par leurs merveilleux ouvrages d'orfévrerie, ils s'acquirent une réputation qui ne vient point de pompeux monuments existant, mais bien de l'unanime témoignage des historiens, du mérite incontestable des médailles et des monnaies qu'ils ont frappées.

Par les rapprochements avec la croix qu'on conserve à Venzone, ont peut établir des inductions sur d'autres monuments de l'orfévrerie vénitienne. Et qu'il nous soit ici permis d'attribuer aux da Sesto, ou à leur école ce devant d'autel offert à l'eglise de S. Pierre de Castello

(1) Sans doute pour *fecerunt*.

en 1408, par le pape Grègoire XII, transporté a St. Marc lorsque cette dernière église devint cathédrale. Les historiens, au contraire, et parmi eux Lazari, croient que ce devant d'autel soit l'oeuvre d'artistes romains. Mais rien ne concourt à confirmer cette opinion, car ni le style, ni les figures, ni les draperies, ni le travail enfin, n'ont quelque point de rapprochement avec les ouvrages d'orfèvrerie romaine du quatorzième siècle.

Le même style des da Sesto se retrouve dans une croix en argent qui appartient à l'église de S. M. de la *Salute.*



N. 13
Couteau en argent niellé du XV siècle.
(Musée Correr).

Cette croix ornée de petits bustes de Saints et de feuillages, est un des plus jolis monuments de l'orfévrerie venitienne.

L'influence des da Sesto sur les orfèvres leurs contemporains fut on ne peut plus puissante, merveilleuse; l'art qu'ils inaugurèrent fut libre, essentiellement italien. Les émaux trasparents sur l'or ou l'argent se substituèrent aux pierres précieuses; et les nielles, exécutés avec une finesse inusitée, ornèrent les calices, les vases sacrés, les paix et les coffrets des dames.

Précisément alors, par ordre de la famille vénitienne Moro, se faisait un merveilleux reliquaire, aujourdhui dans l'église de St. Ermagora et Fortunat, qui devait contenir

la main de St. Jean-Baptiste, présent d'André Memmo, laquelle depuis 1106 s'était rendu fameuse par des prodiges extraordinaires. C'est un des plus importants souvenirs de l'orfèvrerie vénitienne qui soit encore à sa place, en argent travaillé en style gothique, orné de figurines et d'émaux translucides, qui représentent la naissance et la vie du saint. La boite propre à contenir la relique



N. 14
Bijou en or du XV siècle.
(Collection Coleman à Rome).
Dessin de R. Mainella.

est en cristal de roche reduit en petites plaques, et le pied est orné des armoiries de la famille Memmo, qui l'avait commandée.

Parmi les ouvrages de cette époque qui subsistent encore, nous pouvons signaler: le magnifique calice conservé dans l'église de St. Samuel, en argent doré et orné de fins émaux translucides, avec bustes de Saints, et l'inscription en lettres gothiques: ✝ PERRI MEDIO DE LANIMA ✝ DI LORENÇO

DI MATEO; un reliquaire du sang de Christ, dans l'église de St. Etienne, joli travail en cristal de roche, monté en argent, où se trouvent prodiguées toutes les ressources de l'art gothique, avec l'inscription : ✝ SANGVIS . HIC . DE . CORPORE . MEO . ANNO . POST . MORTEM . VIGESIMO . QUINTO . MIRACVLOSE . EXIVIT . OPERANTE . DEO.

Nous citons à titre de curiosités quelques oeuvres importantes éxécutées dans la période dont nous parlons, et enumérés par Grevenbrock :

Calice d'argent avec émaux, et reliquaire contenant le doigt de St. Paterniano — dans l'église qui porte le nom de ce saint.

Encensoir d'argent, style gothique, figurant un château, — au monastère de St. Anne.

Encensoir d'argent, magnifique ouvrage au ciselet — confraternité des tailleurs.

Calice d'argent avec émaux, présent du doge Michel Steno — à l'eglise de St. Marine.

Reliquaire en argent émaillé contenant un doigt de St. Vincent Ferreri, — don de quelque famille française, peut-être, car les armes de Bretagne y étaient gravées-Convent de S.S. Jean et Paul.

Châsse en forme de buste, en argent doré, contenant la tête de St. Jean pape — Couvent de St. Marie dei *Servi.*

Quand on pense à tant d'oeuvres précieuses, on éprouve un bien grand découragement et en même temps un sentiment d'endignation contre ceux qui contribuèrent à leur dispersion. Mais alors nous touchions à la fin du siècle passé, et peut-être à cette époque,

l'amour pour les arts n'était pas répandu comme aujourd'hui. Il n'est pas permis de parler ainsi à propos du reliquaire destiné à contenir la main de St. Marthe, qui à la suppression des communautés religieuses sous le gouvernement napoléonien, avait été confié à la garde de la dernière abbesse de St. Marthe.

Or voici l'histoire de ce précieux monument: Ambroise Contarini, illustre explorateur vénitien, venant de



N. 15
Vase en cuivre emaillé du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

Constantinople, de retour dans sa patrie, y apporta une main de St. Marthe, et en fit présent au monastère du même nom, à Venise. A peine en possession de cette relique, les religieuses délibérèrent de commander un magnifique reliquaire pour l'y placer, et en 1472 elles ordonnèrent *à maître Jean Lion de Cologne, orfévre, de*

faire un tabernacle en argent doré, lequel tabernacle dût être, par lui, fait et orné de beaux *travaux avec figures et autres choses suivant l'usage d'Allemagne.*

Ce reliquaire en forme d'obélisque quadrangulaire, avec cimes ornées de figurines et d'émaux, fut vendu au Baron Rothschild de Paris, qui le conserve précieusement.

Au milieu d'un si grand nombre d'oeuvres excellentes, il est très-rare d'en trouver sur lesquelles soient inscrits les noms des artistes qui les exécutèrent. On attribuait très-peu d'importance à un travail, autour duquel de nos jours, on ferait grand bruit.

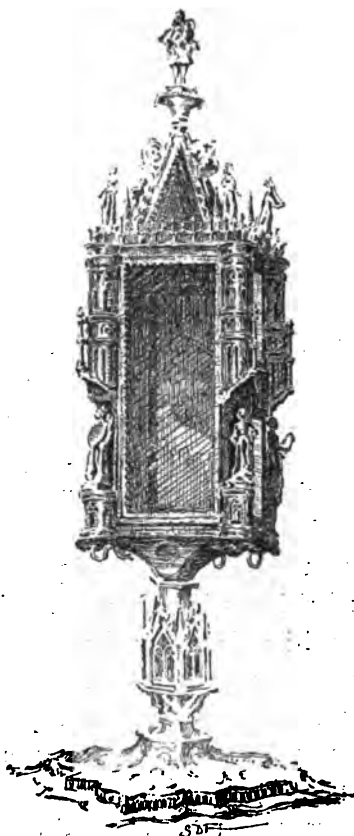
On trouve sur Léon Sicuro, orfèvre, qu'entre 1466 et 1470 il renouvela la croix d'argent doré qui se trouvait à l'école de St. Marc (1), et qu'un certain Livo, peut-être le florentin Livius d'Astore, en 1476 faisait un bassin (*bazzil*) en argent émaillé (2), sur commande de Jean Lanfredini Orsini.

L'auteur des deux grands flambeaux qui se trouvent au trésor de St. Marc, puisa également son inspiration aux sources de l'art le plus pur. Les documents manquent pour pouvoir assigner à ce travail, une époque, avec certitude et en faire l'historique; mais nous tenons pour très-raisonnable l'opinion qui en fait remonter l'éxécution de 1462 à 1471, pendant que Cristophe Moro occupait le siège ducal, et l'époque, elle même, la facture extraordinaire, justifient l'admiration séculaire qui l'environne. Le style de ces deux flambeaux, le plus parfait gothique

(1) *Inventario delle reliquie della scuola di S. Marco.* Manuscrit du Musée Correr.

(2) Cicogna — *Iscrizioni* cité.

fleuri, l'élegance des lignes et des figurines, font regretter qu'on ne puisse avec quelque certitude, établir quel en soit l'auteur. Le seul artiste dont les oeuvres ont quelque



N. 16

Reliquaire de St. Jean Baptiste (Eglise de St. Ermagora et Fortunato).
Dessin de G. de Franceschi.

analogie avec la facture de ces ouvrages, serait Philippe de Padoue, probablement élève des Da Sesto, auteur en collaboration avec d'autres orfèvres, d'un encensoir pour l'eglise de St. Antoine de Padoue, qu'on croit, par erreur, avoir été donné par le pape Sixte IX.

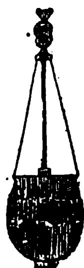
En 1486 Christophe Rizzo, curé de St. Marine à Venise, commandait au même Philippe de Padoue, un calice d'or enrichi d'émaux et d'ornements, qui le rendaient tout particulier, et il resta dans cette même église jusqu'à la fin de la République. Le fils de Philippe, Jacques ne s'acquit pas une gloire moindre, car après avoir donné à l'église de St. Antoine de Padoue, un candélabre d'un travail, peut-être même plus soigné que ceux de son père, il exécutait pour l'école de la Charité à Venise, cette croix en argent, sur base de quartz où on lit son nom : OPUS JACOBI PATAVINI FILIPPI FILII. MCCCLXXXIV, oeuvre vraiment gracieuse et délicate, qui, bien que gardant évidemment les traditions de l'art gothique, se rapproche du style de la Renaissance, que l'on commençait alors à entrevoir dans toute production artistique (1).

Une particularité très-importante et qui fait ressortir encore plus le mérite de nos orfèvres, c'est qu'ils ne dédaignaient pas de mettre la main à la fonte de métaux de peu de valeur. Nous en avons une preuve dans ce Bertucci, orfèvre, qui fondait les portes en bronze de St. Marc, et à une époque plus rapprochée, dans le orfèvres de la Renaissance, comme Victor Camelio, Alexandre Léopardi et Andreas Spinelli. Ceux-ci, avant de s'adonner

(1) V. Grevenbrock cité.

aux oeuvres grandioses de la sculpture, s'instruisaient dans l'officine de l'orfèvre, cherchant à devenir maîtres dans la monnaie, et enfin, quand il leur semblait être parvenus à un grand degré de perfection, ils commençaient à couler en bronze, moulant ces merveilleux monuments de l'art, admirés et loués pendant tant de siècles.

Le grand artiste, ne dédaignant pas de mettre la main à ces petits riens de l'art et à une foule de petits bijoux,



N. 17
Lampe d'après le tombeau du doge Fr. Dandolo en 1339.
(S. M. della Salute).

il s'en suivait que le peintre, en représentant les scènes de la vie de ces temps là, avait lieu de faire une bague plus ou moins riche, un collier rehaussé de pierreries dans toute leur beauté, en ajoutant, de cette façon, plus de magnificence à son oeuvre. C'est ainsi que nous voyons dans les peintures de Carpaccio, et de Gentil Bellino, les femmes, la tête surchargée d'ornements précieux en forme de couronnes, de colliers ou d'anneaux, qui étaient faits par les bijoutiers.

Dans tout cela dominaient la simplicité et l'élégance. Les bagues, portées ordinairement au pouce ou au petit doigt, d'une forme gracieuse, à pointe de diamant, avaient enchâssée le plus souvent, une pierre de beaucoup de valeur. Les colliers de femmes, outre que de perles, consistaient en fines gourmettes, d'un or si pur et si malléable, qu'il pouvait être reduit à une finesse merveilleuse. Il y avait aussi beaucoup de colliers travaillés à la pérousienne (*peroxina*) (1), peut être ainsi nommés parcequ'ils étaient travaillés, dans les premiers temps, à Perouse. Les hommes, au contraire, portaient au cou et sur leur bonnet, des chaines d'or massif, qui soutenaient une médaille ou un joyau.

Les tables patriciennes étaient rendues encore plus splendides par des vases d'or et d'argent, disposés ordinairement sur des étagères, pour faire étalage de luxe et de faste. Il restait encore au dix huitième siècle, des souvenirs de ces plats et de ces bassins précieux, dont avait coutume de se servir le doge Christophe Moro dans ses banquets, les jours de grande fête (2).

Dans les appartements resplendissaient les candélabres, les vases et les plats en bronze ou en fer, travaillés à Damas, en Perse et dans l'Inde, avec applications d'or et d'argent, appelés travaux de *tausia*, d'*agemina* ou damasquinés. A mesure que cette mode se répandait, les produits de l'Orient devenaient insuffisants à satisfaire les demandes universelles, et puis, ils ne répondaient qu'imparfaitement aux usages européens, de façon que les vases sacrés de l'Inde et de la Perse, servaient souvent de seaux ou

(1) *Procuratori di S. Marco — Cassier 1498.*

(2) V. un de ces bassins dans le Grevembrock cité.

de bassins. On essaya alors d'imiter la facture orientale, et on réussit, avec le temps, à la surpasser en beauté. Vasari prétend, avec beaucoup de raison, que cet art importé en Italie, peut être mis en parallèle avec la peinture et la sculpture, car c'est, dit-il, *un art qui procède du dessin,* et il consacre un chapitre spécial pour démontrer



N. 18
Arbre de corail, monté en argent, du XV siècle.
(École de St. Roch).

comme quoi, sur le fer et le bronze encavés à mortaise, l'on enchâsse l'or et l'argent à l'aide du marteau, les travaillant ensuite au burin, pour en tirer après de gracieux ornements pour les armures, les épées, les poignards et autres objets (1).

Paolo Rizzo fut célèbre dans cet art à Venise; il fit une cassette en fer, ornée de plans géographiques, tracés

(1) Vasari — *Vite.*

à l'*agémina*, et y laissa son nom : *Paulus Ageminius faciebat* (1), donnant ainsi matière à Mauro Boni et à Francesconi, d'écrire un de leurs nombreux libelles archéologiques. Mais dans ce *Paulus Ageminius*, la critique moderne, plus sensée, a reconnu un orfèvre obscur de Venise, Paul Rizzo, dont l'officine était située dans la rue de Rialto appèlée *Ruga degli Orefici*. Fioravanti et



N. 19
Reliquaire de la St Épine.
(Autrefois dans le trèsor de S. M. dei Servi).

Garzoni (2), contemporains de Rizzo, louaient beaucoup ses oeuvres, et de plus Garzoni le fit connaître comme habile graveur sur pierre dure, qualité que nous regrettons

(1) Cicognara. (*Storia della scultura* t. II, p. 436) parle d' une magnifique poignée d' epée qu' on voyait de son temps dans le palais Morosini, ornée de bas-reliefs avec figures en acier et ornements damasquinés en or.

(2) Fioravanti — *Specchio universal di scientia*. Venezia, Conzatti, 1660, et Garzóni — *Piazza Universale*. Venetia, Somasco, 1587.

de ne pouvoir admirer, car nous n'avons jamais eu occasion de voir des ouvrages de ce genre exécutés par Rizzo.

La gloire de Rizzo se serait reportée, âprés lui sur Jean Dominique de Dominici, artiste damasquineur qui vivait dans le premières années du seizième siècle, et sur lequel il nous reste d'incertains et rares renseignements. Ayant perdu la raison avant 1520, il laissait son officine montée d'objets et d'outils, qui furent mis sous scellés par les Procurateurs de St. Marc et, par eux, inventoriés avec beaucoup de soin. De cet inventaire, nous extrayons quelques notes très-importantes pour la technique de l'art, dont voici la traduction (1):

« Plusieurs morceaux de modèles en bois et en carton.

« Une cassette noire de carton damasquinée, inachevée.

« Un petit miroir d'acier.

« Un coutelas sans manche, et une petite hâche dama-« squinée.

« Plusieurs petits morceaux de modèles.

« Une petite caisse avec quelques fers poinçonnés et « deux pierres de touche.

« Un coffre-fort blanc, vieux, dans lequel se sont « trouvées quelques formes en plomb de plusieurs sortes « en divers paquets, entre petites et grandes . . . . 76.

« Une boîte et un étui damasquinés.

Nous ne savons pas si Dominici recouvra la raison; il est certain, cependant qu'après lui, l'art de l'agémine se maintint à Venise, et on en conserve des échantillons très-précieux, qui ne sont plus aujourd'hui chez nous,

(1) *Procuratori di S. Marco — Decreti e Terminazioni.* (Archives de Venise).

par ce qu'ils ont été avidement recherchés par les collectionneurs étrangers. Cependant au Musée Correr de Venise on en voit des exemplaires, qui ne peuvent, pourtant, donner qu'une idée très-imparfaite du degré de perfection



N. 20
Calice en argent émaillé, du XV siècle.
(Autrefois dans l'Eglise de S. M. dei Servi).
Dessin de G. Lavezzari.

auquel étaient arrivés nos damasquineurs. Un encrier en bronze avec rapports d'argent, orné de fleurs et de

feuillès en style oriental, et deux petites plaques en fer qui représentent, repoussées en relief, la Justice et la Tempérance, sont travaillées d'une manière si délicate et si fine, qu'elles pourraient être attribuées à Rizzo. Nous ne voulons pas oublier ici, une plaque de fer agéminée représentant un plan géographique existant dans le même Musée. Toutes ces oeuvres appartiennent à la fin du quinzième siècle ou à la première moitié du seizième.



N. 21
Reliquaire de St. Laurent, du XV siècle.
(Autrefois dans le trésor de S. M. des Servi).

Les mêmes orfévres ornaient encore au seizième siècle leur produits, d'émaux, auxquels ils ajoutaient quelques parties de nielle.

Mais nous étions bien loin de la perfection dans l'orfévrerie, à laquelle arrivait, à la même époque, Benvenuto Cellini. Celui ci admiré et encouragé par les princes et les particuliers, pouvait trouver le moyen de marcher

glorieusement dans le chemin qui s'était ouvert devant lui. Mais les travaux en faïence, qui commençaient à inonder notre ville et bien d'autres de l'Italie, bien que moins riches, et moins artistiques, étaient préférés par les vénitiens à la vaisselle d'or et d'argent.

La foi se conservait cependant vive à Venise de reconquérir la suprématie dans les diverses branches du commerce, suprématie qu'elle avait perdue, lorsque les Portugais découvrirent le passage du Cap; mais c'étaient des efforts impuissants, et déjà l'avenir se montrait plus douteux que jamais. Quelques patriciens, tentèrent en 1531 de revenir aux anciennes traditions, et se proposèrent de faire exécuter par les orfèvres vénitiens, une montre, un casque d'or, une selle et une housse à envoyer au Sultan qui devait en faire l'acquisition. Marin Sanuto qui vivait à cette époque, vit ces objets, et en parla très longuement dans ses *Diarii* (1). Il écrivit à propos de la montre: « Je note. J'ai vu ce matin dans la rue des Joailliers, en « main de M. François Zen de maître Pierre, ambassadeur « à Constantinople, une bague en or sur lequelle se trouve « une montre d'un très beau travail; elle marque les heures « et sonne, et il veut l'envoyer vendre à Constantinople. »

Puis, en venant à parler du casque, il continue en ces termes:

« Ce matin, moi Marin Sanudo, j'ai vu dans le quartier « de Rialto, une chose remarquable et digne d'être notée: « c'est un casque d'or très-beau, que font faire les che- « valiers, plein de pierreries avec quatre couronnes travail-

(1) Manuscrit qui existe a la Bibliothèque de S. Marc.

« lées d'une façon merveilleuse et enrichies de pierreries « d'un très-grande valeur. Le panache d'or travaillé aussi



N. 22
Crosse episcopale en argent, du XV siècle.
(Vieux trésor de S. Cipriano de Murano).
Dessin de R. Giudici.

« admirablement, est rehaussé de quatre rubis, de quatre « diamants gros et très-beaux ; ces derniers valant ducats « dix mille, de grosses perles de carats 12 l'une ; une éme-

« raude longue et belle de carats; .... une turquoise grosse « et belle; tous bijoux de grand prix; et dans le panache « il y a une plume d'un animal qui reste dans l'air et « une d'or, dont les plumes sont très-légères et de diverses « couleurs; il vient de l'Inde et s'appelle Caméléon; il « vaut beaucoup d'argent; on dit que cela a été commandé



N. 23.
Pyxide en argent et émaux du XIV siècle.
(D'après Grevembrock).

« par plusieurs personnes, et sera vendu au Sultan pour « cent mille ducats et plus. Ce travail a été fait sur l'ordre « d'associés et par les fils de m.[e] Pierre Zen..... turc, par « Jacques Corner de feu. ... m.[e] Pierre Morosini de feu « Baptiste, et autres personnes qui ont participé plus ou « moins aux frais.

« Et ils l'envoient à Constantinople par m.e Marc « Antoine Sanudo qui est conseiller, auquel ils donnent « ducats 2880 pour huit mois et lui paient tous les frais « d'aller et de retour, et s'il reste plus longtemps à Con-« stantinople ils lui donnent duc..... par mois, et s'il le « vend plus de duc..... cent mille, le dit m. Antoine aura « 2 pour cent. Et ce casque était, avec la selle et la housse « faites par une autre compagnie, chargé de pierreries « et valait aussi duc..... cent mille; et ils doivent partir « dans quinze jours; ils vont jusqu'à Raguse et de là à « Constantinople, par terre et sous bonne escorte. Ce « prince turc aime autant les bijoux, que la maison « Ottomane les aimait et les estimait peu. »

Sanuto raconte aussi les préparatifs qu'on dut faire pour l'expédition, et du grand nombre de pierres précieuses employées à enrichir ces objets, pour le prix effectif de 144.400 ducats. Mais malgré tant de détails minutieux il oublie de mentionner les auteurs de ces ouvrages, et de dire quel fut le résultat de l'entreprise. Sansovino, cependant, écrit que les artistes qui les exécutèrent furent les joaillers Vincent Levriero et Louis Caorlini et que le Sultan acheta ces ornements très-cher.

Les produits des orfèvres vénitiens étaient exposés dans les vitrines de la *Ruga degli Orefici,* et déjà à l'époque de Sabellico, celui-ci proposait d'appeler cette rue, la rue aux bagues, tant était grande la quantité qu'il s'en fabriquait.

Dans cette rue, vers la moitié du seizième siècle on pouvait admirer dans la boutique de Jacques Rancato, orfèvre a l'enseigne de *la Fortune* une table ornée de

pierres précieuses; chez Antoine Marie Fontana, une caisse en cristal, montée en argent, et *faite de manière que les choses qu'on y mettait semblaient sculptées au dehors* (1). Tant de richesses excitèrent l'admiration du roi Henri III en 1574, lorsqu'il vint à Venise, où il reçut un accueil empressé, et dont le sejour fut fort fêté; ce monarque ayant demandé le prix d'une sceptre d'or enrichi de pierreries, ouvrage des orfévres della Vecchia, il ne put l'avoir, bien qu'il en eût offert bien vingt six mille écus d'or (2).



N. 24
Encrier en bronze damasquiné du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de R. Mainella.

L'art vraiment pur cédait donc le pas, vers la fin du seizième siècle, aux pierreries et à l'étalage pompeux de l'or. Qu'il suffise de citer le fait de ce Jerôme Crasso jurisconsulte vénitien, qui commandait, en 1587, à divers artistes, venus, à sa demande de tous les côtés de l'Europe,

(1) Sansovino. ouvr. cité.

(2) Della Croce — *L' istoria della pubblica et famosa entrata in Venezia del serenissimo Enrico III re di Francia et Polonia,* Venetia, 1574.

un tabernacle grandiose en forme de lanterne, réputé merveilleux par Conti (1) « non seulement pour le grand



N. 25
Reliquaire en argent doré, commencement du XVI siècle.
(Eglise de St. Jean et Paul).
Dessin de V. Bressanin.

« poids de l'argent et la grande quantité de cristal très-
« pur : mais beaucoup plus encore par le merveilleux de

(1) *Historiarum*, livre XXXI, p. 42, ed. de 1589.

« la sculpture, la beauté des ciselures, et par le travail de « plusieurs années, il dépassait le prix de trente mille écus. »

On dit que le tabernacle donné par Crasso à la République, fut placé dans la salle d'armes du Conseil des Dix, où il resta oublié pendant plus d'un siècle. L'air salin de Venise avait fait devenir ce tabernacle tellement noir, qu'en 1763, lorsque ces salles furent visitées, on le crut en ébène, mais ensuite, nettoyé et restauré, il y resta jusqu'en 1797 (2), époque à laquelle la civilisation des démocrates le détruisit, et avec lui tant d'autres trésors de notre malheureux pays.

(2) Cicogna — *Iscrizioni.*



OUVRAGES EN BRONZE



Les oeuvres en bronze marchent de pair avec les grands ouvrages en marbre que nous ont laissés les sculpteurs vénitiens ; dans les premières, comme résultat de la plastique, le génie de l'artiste se montre plus libre et plus franc, et n'étant pas entravé par la dureté de la matière, il sait lui imprimer plus de vie et plus d' esprit. Camelio, Léopardi, Sansovino, Vittoria, sont les maîtres les plus fameux de l' école vénitienne. Hardis et résolus comme Cellini, ils travaillaient pendant des mois entiers à un modèle qui fondait à la chaleur du bronze ardent, d'où sortaient les

pilastres de la place St. Marc, le cheval de Colleoni et la statue de Rangone. Que d' espérances, que de déceptions ces oeuvres précieuses ne renferment-elles pas !

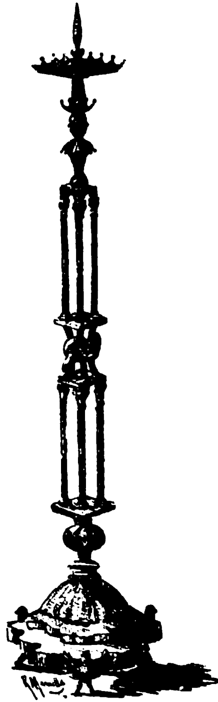
Aux premiers temps de Venise, la fonte du bronze était l' art qui avait le plus progressé. On coulait des travaux d'une épaisseur insignifiante, et les maîtres, eux mêmes, ne dédaignaient pas de s'occuper de choses grossières et ayant peu d'apparence. On dit aussi que les Vénitiens ont été les premiers à donner au Grecs l'idée des cloches, si bien qu'en 864, le doge Orso Partecipazio, en expédiait douze à Constantinople, comme présent à l'Empereur Basile (1). Mais le plus ancien exemplaire de bronze coulé vénitien qui ait été conservé jusqu'à nos jours, est de presque trois cents ans, posterieur au cadeau de Orso.

En effet la grande porte de bronze à deux battants ornée de figurines d'argent, qui se trouve à l'intérieur de St. Marc, a été probablement fondue avant 1138, parce que, comme nous l' avons dit, elle avait été commandée par Leo da Molino, procurateur de St. Marc, de 1112 a 1138.

La fonte de cette porte est vraiment parfaite, et digne des plus beaux temps de la renaissance; la retouche en est extrêmement finie. Mais cette porte dans le travail du bronze n'a pas d'ornements qui donnent une idée de l'art à cette époque.

(1) Sagornino dans son *Chronicon : Dompnus quidem Ursus efflagitante Basilio imperatore eo tempore XII campanas Constantinopolim. misit, quae imperator in Ecclesia noviter ab eo constructa posuit, et ex tempore illo Graeci habere campanas coeperunt.*

Deux modéles tres-importants de la fonte vénitienne, existent encore dans l'église de St. Georges. Ce sont



N. 25
Flambeau en bronze, travail italo-bizantin du XIII siècle.
(Eglise de St. Georges).
Dessin de R. Mainella.

deux flambeaux en bronze, de style italo-byzantin, orné de colonnettes liées et soutenues par des gryphes pleins

de caractère et d'expression. On peut les retenir comme oeuvres du treizième siècle (1).



N. 26
Madone en bronze du XIII siècle.
(Collection Knigt a Londres).
Dessin de L. Rosa.

(1) Les maîtres fondeurs étaient connus à Venise, dans ces premiers temps, sous le nom de *campaneri.* On trouve dans le Capitulaire de cet art qui existe dans les Archives de Venise, que pour fondre les cloches, on devait employer 18 parties d'étain, pour 100 d'arain. En quelques cas on pouvait y mettre aussi du plomb dans la proportion de 4 %. Chaque maitre devait imprimer sur ses ouvrages une marque particulière.

Parmi les monuments de la fonte vénitienne dont on connait les auteurs, nous rappellerons une mesure en bronze, vue par Cicogna en 1859, à la Monnaie de Venise, sur laquelle était modelé le lion de St. Marc, reproduit sur quatre points, avec l' inscription suivante en caractères gothiques :



N. 27
Lion en bronze, du XIV siècle
(Loggetta de St. Marc).
Dessin de G. Canella.

† ANNO DNI MCCLXXII MSE FEBR . † TPRE DNI NRI RANIRII GENI . DEI GRA . VENEC . DVCIS ATQE DNOR IACOBI FALETRO IOHIS DONATO . 7 . MARCI BAROCII IVSTIC COIS . VENEC . † BONACVRSVS 7 MARINVS . 7 . NICOLAVS ME FECIT .

Peu de renseignements sont parvenus jusqu'à nous sur les artistes auteurs de cette oeuvre, Bonaccorso, Marino et Nicolas, et même l'histoire ne dit rien des deux premiers,

Nicolas était fils d'un certain Jacques, avec lequel il fondit une des cloches de San Pierre de Castello, sur laquelle sont écrits ces mots: « 1319 QUA FEC. MAGISTER IACOBYS DE VENEC. EIVS FILIVS NICOLAVS ME FECIT. » On faisait à cet artiste de continuelles commandes de cloches; qu'il suffise de noter celle qu'il fit également pour les religieuses de St. Zaccharie en 1333, (1) et trois mesures à froment, ornées d'armoiries, conservées chez les *Giustizieri vecchi* de Chioggia, aujourd'hui au Municipe de cette dernière ville; il fit ces dernières, de concert avec son frère Martin, en 1332 (2). Autour de l'une d'elles se déroule cette incorrecte, mais intéressante inscription :

† ANO DNI MCCCXXXII. TPR. EGII. VIRI. DNI DARDI BEMBO. HONOR. CLVG'. POTIS. ECCE. MATER. MEÇENOS FRUMTI. CONIS. CLVG'. AD. PONDERADU ALIOS. MEÇENOS. NICOLAVS. 7. MARTINI. FILII. 9. MAGISTER JACOBVS. ME FECIT.·.

Dans les documents antérieurs au quatorzième siècle, nous trouvons peu de noms de fondeurs, et l'histoire de l' art, en les citant, n'acquerrait que peu ou point d'avantages. Cependant il vaut la peine de mentionner cet artiste obscur, qui fondit en treize cent, une des portes en bronze, à écailles de poisson creuses, qui existent sur la façade extérieure de la Basilique de St. Marc. Sur l'encadrement du milieu est écrit en lettres gothiques, en creux :

MCCC . MAGISTER BERTVCIVS AVRIFEX ME FECIT.

(1) Cicogna — *Iscrizioni.*

(2) Publiées dans Gradenigo. (*Serie dei podestà di Chioggia.* Venezia Palese, 1767).

Faute d' autres documents, il est important de dire que Bertucius devait s'appeler dall'Anguilla, car sur le régistre matricule de St. M. de Valverde, on trouve en 1310 cette annotation : « *Bertuzi da l'Anguila orexe,* » (1) et nous ne voyons aucune difficulté à reconnaître en lui notre fondeur.

Ces oeuvres justifient la renommée des vénitiens dans la fonte des métaux, car il n'est pas probable qu'il y eût en Italie à cette époque des artistes distingués en ce genre. De Florence même, on envoya en 1329, un délégué a Venise, pour y trouver un maître fondeur afin de couler les portes du Baptistère. En effet, les portes, modelées par André Pisano, furent fondues par *Maestro Leonardo* de feu Avanzi de la Chapelle de S. Sauveur à Venise, en 1332 (2).

Les orfévres, pour la plupart maîtres fondeurs n'exécutaient pas seulement des choses décoratives, comme la porte dont venons de parler, mais aussi des oeuvres vraiment artistiques, car en 1335, Olivier Forzetta de Trévise, écrivait avoir acheté à Jean Théotonico, orfévre à Venise, trois têtes en bronze, et à Maître Ogniben, orfèvre lui aussi, une monnaie et une figure en bronze, travaillées par eux (3).

(1) Ecole de S. M. de Valverde — *Registro confratelli* (Archives de Venise).

(2) Vasari, *Vite.* et Cavallucci — *Manuale della storia della scultura.* Torino, Loescher, 1884.

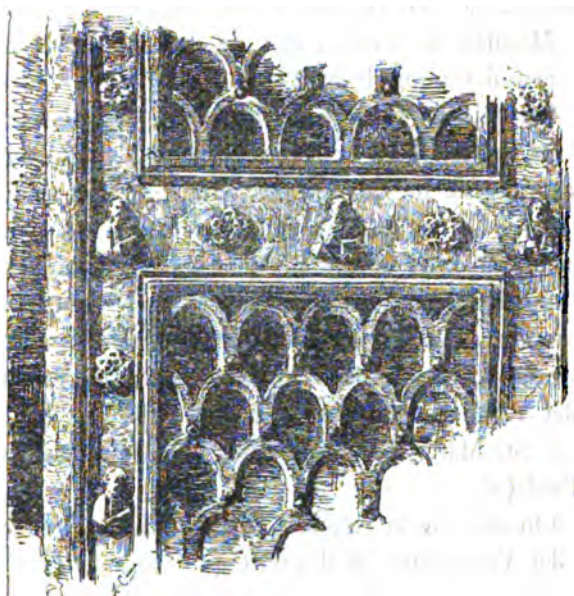
(3) Notes d'Olivier Forzetta de l'année 1335, publiées par Federici (*Memorie trevigiane.* Venezia. Antonelli, 1803.

C'est même à un orfévre du quatorzième siècle, qu'un chroniqueur a attribué le fameux lion en bronze, placé sur une des deux colonnes de la *Piazzetta* de S. Marc; le merveilleux monument de la puissance vénitienne, qui, transporté en France par Napoléon premier, et restauré par un de nos ouvriers, n'a pas perdu son caractère primitif.

Mais l' art alors n'avait pas encore reçu cette grande influence de l' école de Pise, qui devint bientôt l'objectif de nos maîtres. Vers 1350, les Catajapiera, sculpteurs vénitiens, ornèrent d'excellents ouvrages, non seulement Venise, mais quelques autres villes d' Italie. Ainsi, par exemple, deux têtes de Saints, coulées en bronze avec beaucoup d'habileté et de finesse, conservées au Musée Correr, démontrent combien l'art avait marché du temps de Jacobello et Pierre Paul delle Masegne, qui probablement en furent les auteurs. Donatello même, étant venu à Venise, donna la plus grande impulsion a l'art plastique; lui qui s'était rendu chez nous pour modeler le fameux cheval d'Erasme de Narni à Padoue, fit de Venise, une de ses résidences de prédilection, et après avoir fait quelques sculptures en marbre et en bois, il fondit ces deux portes d' un tabernacle pour l'église de S.te Marie des Servites, joyaux d'art et de bon goût, avec figurines en bas-relief très peu saillant, qni sont aujourd'hui conservées à l'Académie des Beaux Arts à Venise.

On trouve bien plus tard l'application du nouveau style, dans les petits bronzes à l'usage privé et religieux. Dans les ornements des mortiers de pharmacie, qui remontent aux premières années du quinzième siècle, le sou-

venir de l'image byzantine n'est pas encore perdu, et le style ogival se maintient dans les lampes d'église appelées *cesendeli*, comme dans cette grande lampe qui existe au trésor de Saint Marc, decorée de petits arcs percés



N. 28
Porte en bronze de 1300.
(Eglise de St. Marc).
Dessin de L. Cima.

et de figures d'anges, échantillon merveilleux de bon goût, laquelle porte l'inscription en lettres gothiques percée à jour: *Ave Maria gratia plena* etc.

Vers la moitié du quinzième siècle surgit Alexandre Leopardi, qui soutient le drapeau de la fonderie vénitienne. Devant ce nom, qu'il nous soit permis de demander quel fut son maître, et à quelles sources il puisa tant de trésors de science et d'art. Mais il ne nous est pas donné de le savoir. Ce que l'on sait seulement, c'est qu'il fut maître à la Monnaie de Venise, et qu'il exécuta des travaux en bronze qui immortalisèrent son nom.

Barthélemy Colleoni condottiere des armées vénitiennes, laissait dans son testament une somme au Sénat, avec prière de lui ériger une statue équestre sur la place St. Marc. On ne pouvait satisfaire à ce dernier désir du testateur, à cause d'une ancienne loi qui interdisait tout monument sur la place; mais le Sénat, par une délibération qui montre la subtilité des magistrats qui le composaient, interprêta les dispositions testamentaires, ordonnant le 30 Juillet 1476, que le monument fût erigé sur la place de l'école St. Marc, c'est-à-dire près de l'église de Ss. Jean et Paul (1).

On dit que la République fit venir de Florence André del Verrocchio, et il paraît qu'il commença le travail et même qu'il termina, ou à peu près, le modèle. Mais par des manoeuvres envieuses d'artistes, et surtout, dit-on, de Vellano de Padoue, Verrocchio ne devait plus recevoir que la commande du cheval, et à Vellano aurait été confiée celle du cavalier. Verrocchio, ayant eu vent de la désagréable surprise qu'on lui ménageait, brisa les jambes du cheval, dans un accès de colère, et s' enfuit à Florence.

(1) Cicogna — *Iscrizioni*, t. II. pag. 298.



N. 29

Piédestal en bronze de A. Leopardi, du XVI siècle.

Dessin de R. Mainella.

Il semble que le décret de bannissement, que le Sénat publia contre lui, put l'atteindre jusque dans cette dernière ville; cependant, considérant que de telle façon,



N. 6
Descente de Croix, basrelief attribué à V. Camelio, XVI siècle.
(Eglise de S. M. des Carmini).
Dessin de G. de Franceschi.

l'oeuvre demeurait incomplète, Verrocchio fut rappelé pour la terminer. Mais, à ce que l' on croit, retourné à Venise pour achever son oeuvre laissée si brusquement,

il y mourait de douleur, en voyant son modèle se détériorer à la fusion (1). Dans son testament il priait le Sénat de faire achever le cheval par Laurent de Credi, son élève; la République, repoussant cette prière, chargea au lieu de cela, Léopardi, d'exécuter le monument en entier, et c'est celui que peuvent admirer toux ceux qui ont le goût de l'art.

On pourrait croire que Léopardi perfectionna le cheval laissé par Verrocchio, mais il n'y a pas de cela de preuves suffisantes. Léopardi, cependant, dans le harnachement a écrit ALEXANDER LEOPARDVS V. F.

Ce monument de proportions élégantes, et d' un travail exquis, résume, on peut dire, toute l'histoire artistique de ce temps-là. Cependant la statue se ressent légèrement d'un maniéré un peu trop outré, le modèle trop exageré, semblerait convenir à une plus grande hauteur. Mais les ornements sont d' une élégance et d'une forme si gracieuse, qu'on peut se croire devant une oeuvre d'orfévrerie. Le travail du monument fut terminé en 1496 (2).

(1) Vasari — *Vite.*

(2) Sanuto — *Diarii: Nota: chome adì 21 marzo (1496) de luni a Veniexia fo discouerto el canalo eneo di borthołomio coglion da bergamo olim capitano zeneral nostro da terra posto sul campo di san Zane polo, el qual fina horra erra stato maestri a dorarlo opera bellissima et tutti lo andoe a veder. et e da saper che il maestro che lo fece chiamato Alexandro de Leopardis veneto oltra molti danari che hebbe da poi compito per il conseio di X li fo dato di prouisione annuatim in uita soa duchati 100.*

Leopardi est environné d'une légion d'artistes choisis, qui, bien qu'ayant moins de talent que lui, laissèrent, cependant, des oeuvres en bronze d'une grande importance, et qui sont toujours admirées.



N. 7
St. François, statuette en bronze, attribuée a V. Camelio, XVI siècle.
(Eglise de S. M. des Frari.
Dessin de E. Brugnoli.

André Briosco dit Crispo padouan, a laissé à Venise un ouvrage bien remarquable, c'est à dire un buste en bronze d'André Loredano, amiral de la République. Ce

bronze qui existe au Musée Correr, est un des plus précieux souvenirs de la sculpture vénitienne du XV siècle, pour la verité et le moulage parfait d'après la cire fondue.

Victor Camelio ou Gambello, vénitien, imite Leopardi et Briosco, dans la beauté de la forme et la perfection de la fonte. Outre plusieurs médailles d'une grande valeur artistique, il fondit les deux bas-reliefs, qui, dans l'Eglise de la Charité, ornaient le tombeau de Briamonte de Gambelli, qu'on avait cru jusqu'ici un obscur condottiere. Maintenant grâce aux recherches du docteur Jassini, on peut affirmer que ce Briamonte était un orfévre *(zoïelier)* vénitien, frère de Victor et de Roger, également orfévres, lequel dans son testament du 10 novembre 1539, ordonnait qu'on l' enterrat à la Charité, dans le tombeau de son frère Victor, mort en 1537 (1).

Dans ces deux précieux monuments, représentant des batailles, lesquels furent recueillis à notre Académie des Beaux Arts, et que la critique moderne, moins imbue de classique, revendiqua en faveur de l'art, Camelio nous apparaît artiste de tant de talent que peu l'approchèrent. Il se montre tout aussi fort dans un autre bas-relief, existant dans l'église de St. Marie du Carmel à Venise, qui faisait, peut-être, partie d'un autre tombeau, et qui quant au modelé, et au relief des figures, nous semble devoir lui être attribué.

Au pied de la croix qui occupe la partie supérieure du bas relief, se trouve le corps inanimé du Christ, sou-

(1) Tassini — *Chiesa e Convento di S. Maria della Carità.* (Dans l'*Archivio Veneto,* VI année page 361).

tenu par des personnes pieuses que s'apprêtent à l'ensevelir. A droite du spectateur sont agenouillés deux personnages, en costumes du quinzième siècle, qui paraissent être les commettants de ce travail. Dans le haut, une auréole d'anges, forme le couronnement du triste drame. Le sentiment qui règne dans toute cette oeuvre précieuse, la parfaite fusion sans aucune retouche, font déplorer ces prétendus ornements enchassés dans les angles en 1852, par ordre du donateur G. B. Malgrani, ornements qui nuisent à la beauté de ce bas-relief.

On pourrait aussi attribuer à Camelio la statuette de St. François, coulée en bronze, qui se trouve sur un bénitier dans l'église de S. Marie des *Frari*, et qui, par la facture, s'approche plus qu'aucun autre ouvrage, des bas-reliefs en marbre que Camelio sculpta dans l'église de St. Stefano.

On trouve le même caractère dans le monnaies que Camelio, appelé dans les documents contemporains *Vettor da San Zaccaria*, grava dans les dernières années du quinzième siècle, comme Maître à la Monnaie.

Jean Boldù, Gentile Bellino, Victor Pisanello, sont fameux par les médailles d'une très grande beauté, coulées en l'honneur d' illustres personnages. Parmi celles-ci se distinguent celles à l'effigie de Pierre Bon et de Philippe Maserano, et celle de Mahomet II, oeuvre de Gentile Bellini.

A ce nom devenu fameux dans l'histoire de la peinture vénitienne, nous aojuterons quelques circonstances relatives à son voyage à Constantinople, où il fondit la médaille sus-mentionnée.

Le premier août de l'année 1479, un ambassadeur du Sultan Mahomet II se présenta au Sénat de Venise, invitant le doge à des fêtes qui devaient avoir lieu à Constantinople (1) et priant en même temps, au nom



N. 32
Minerve, sculpture en bronze de Sansovino.
(Loggetta de St. Marc).
Dessin de C. Rota.

(1) Sanuto. *Diarii* cités.

de son Maître, le gouvernement de la République de lui envoyer « *unum sculptorem et funditorem eris* » (1) (un sculpteur et fondeur en bronze). Le 13 du même mois, le Sénat délibéra de trouver « *per omnem viam et modum unum sculptor ut supra qui praestantior et sufficientior haberi possit* » (que par toute voie et moyen on trouve un sculpteur comme ci-dessus, le plus capable et le plus insigne) » pour l'envoyer à Constantinople aux frais de l'État.

Gentile Bellino avait jusqu'alors fait d'excellentes oeuvres en peinture, et était en ce moment-la occupé à la restauration de la salle du Conseil; cependant il s'exerçait souvent à la fusion des médailles. Le choix tomba donc sur lui, et il partait le 3 septembre 1479, accompagné de deux serviteurs (*famulis*), disciples d'un certain maître Barthélémy, fondeur (2).

À Constantinople, Bellino exécuta quelques travaux en bronze, et parmi ceux-ci la médaille représentant le buste de Mahomet II, et les trois couronnes, avec l'inscription: GENTILIS BELLINUS VENETUS EQVES AVRATVS COMES. Q. PALATINVS. F. C'est pendant ce voyage qu'il peignit le portrait de Mahomet conservé aujourd'hui dans la collection Layard à Venise. (3).

Il est donc bien sûr que Gentile ne fut pas envoyé à Costantinople en qualité de peintre, mais comme sculp-

(1) *Senato - Terra,* registre VIII du 1478-83 (Archives de Venise).

(2) *Notatorio Collegio,* registre XX (Archives de Venise).

(3) Sur ce portrait parlent Crowe et Cavalcaselle dans l'*History of paintings* (London, Murray, 1871).

teur, malgré les assertions de Sanuto (1), qui rapporte que le Sultan avait demandé un bon peintre.

Les fondeurs des médailles se livraient aussi au travail de certains petits bas-reliefs en bronze, destinés à rappeller les décorations en argent et en or des chefs-d'oeuvres de l'orfèvrerie qui sont classés aujourd'hui parmi les pièces plus remarquables de la Renaissance.

Parmi ces illustres artistes on doit noter Sperandio *dei Savelli* romain, que son long séjour à Mantoue et à Ferrare fit appeler le Mantouan ou Ferrarais (2). Fondeur de médailles, sculpteur en marbre et en bronze, orfévre et peintre, dans les médailles faites par lui pour des princes ou d'illustres personnages Italiens, il laissa autant de chefs d'œuvres.

Suivant Zucchini (3), il aurait exécuté un petit bas-relief en bronze représentant l'Ascension de Notre Seigneur, et dans les archives de l'Ecole de St. Marc, on trouve le contrat pour une plaquette *(pace)* d'argent, que lui avaient commandée les membres de cette confraternité en 1496, et qui fut perdue au moment de la suppression des congrégation religieuses sous Napoléon premier (4).

Alexandre Leopardi était encore un des artistes, de son temps, les plus zêlés et les plus favorisés de la fortune. La République en 1496 délibérait de lui confier la fonte des valves pour la porte *della Carta* (5), mais

(1) Sanuto. *Diarii* cités.

(2) Voyez Malagola : *Di Sperandio* (Modena, Vincenzi, 1883).

(3) *Pregi e onori di Venezia* (Musée Correr).

(4) École de St. Marc. *Notatorii*, 1479-1503 (Arch. de Venise).

(5) *Consiglio dei X* - *Registri* du 27 janvier 1495 (1496).



N. 33
St. Pierre, statuette en bronze attribuée à A. Vittoria.
XVI siècle.
(Collection Ricchetti à Venise).
Dessin de G. Carlini.

l'idée de ce travail ayant été abandonnée, on lui commanda, en 1503 les trois piédestaux en bronze que l'on voit aujourd'hui devant la Basilique de S. Marc; on dit qu'il voulut y représenter la grandeur de la République et, peut être aussi les nouvelles conquêtes de Chypre, de Candie, et de la Morée.

Quand en 1505 fut placé le premier piédestal, les opinions politiques étaient diverses et dissemblables. Il parait que le buste du Doge Léonard Loredan fût une atteinte aux lois sacrées de l'indépendance de la République; on avait même délibéré de l'enlever aussitôt après la mort du Doge; (1) mais il ne fut pas donné suite à ce projet.

La mâle élégance de ces monuments, qui, par la hardiesse de la pensée rivalisent avec la grandeur romaine des plus beaux temps, est unie à une éxécution si parfaite, qu' elle n'aurait pu être meilleure aux plus heureux moments de la renaissance grecque et romaine. Cicognara et Selvatico n'ont pas négligé, dans leur ouvrages, de les louer dans toutes leurs parties; lè critique Blanc veut même directement les classer comme « piédestaux merveilleux destinés à soutenir les étendards des victoires de Venise » (2).

Léopardi, doué d'un grand génie et d'une activité sans égale, porta haut l'art vénitien, et prit part à toute oeuvre remarquable de sculpture qui fut exécutée de son temps.

C'est à lui qu'on doit le travail des trois candelabres appartenants aux urnes des elections du Grand Conseil

(1) Priuli J. *Diarii* (Manuscrit du Musée Correr).

(2). *De Paris à Venise* (Paris, Hachette, 1857).

Ces trois bronzes, recouverts de feuillages, conservés aujourd'hui à l'Academie des Beaux Arts, sont peut-être les plus jolis monuments de l'ornementation moderne, et presque superieurs à ceux de l'art romain, qui était arrivé au plus haut dégré de perfection.



N 34.
Ange soutenant un chandelier en bronze, attribué à A. Vittoria.
XVI siècle.
(Collection Ricchetti).
Dessin de A. Rinaldo.

L'influence de ce goût exquis se trouve aussi dans la Chapelle Zen à S. Marc.

En 1500 le cardinal Baptiste Zen étant mort, laissait aux pauvres son riche patrimoine, et ordonnait que son

corps fût enseveli dans l'église de St. Marc et précisément dans « un tombeau ou un grand cercueil de bronze « qui soit mis à terre sur le pavé comme on entre dans « l'Eglise de St. Marc par la porte du palais, à main « droite, et qu'il soit placé au milieu des arcs les plus « rapprochés de la chaire ou tribune où la très Illustre « Seigneurie assiste aux offices des jours solennels, con- « tigu à cet arc qui conduit au chœur, qui est entre la « tribune. » Or comme il était impossible, à cause d'une ancienne loi qui défendait d'inhumer dans l'église, il fut décidé que le monument serait élevé sous le porche de l'église, et précisément dans une petite chapelle à droite de l'entrée. Dans son testament le cardinal Zen donnait aussi les instructions suivantes pour la construction de son tombeau : « Que le sépulcre dans lequel on mettra « mon corps soit tout en bronze travaillé avec figures « de Saints et de Saintes, à l'antique et trés beau, et que « l'on fasse là une table de bronze pour l'autel, large, sur « quatre colonnes, qui soient cannelées, et qu'on fasse « sur cette table trois figures grandes de la stature d'un « homme en haut-relief en bronze ; que ces figures soient « la Glorieuse Vierge Marie ayant dans ses bras l'enfant « Jésus, au milieu ; à main droite S.t Pierre ; à main « gauche, St. Jean Baptiste ; toutes de la grandeur et « stature d'un homme, travaillées remarquablement par « un très grand maître, et qu'au dessus il y ait Dieu le « Père également en bronze, avec des anges et autres, « le tout travaillé en forme d'une très belle pale qui soit « aussi haute que la voûte, et qu'elle occupe tout l'espace « entre les deux colonnes ; et qu'au dessous soit le cer-

« cueil, qui sera, c'est-à-dire sur quatre boules en bronze, « doré, élevé à six doigts du sol, renfermant le corps « et que tout le cercueil soit doré ainsi que les figures « de la pale ; et sur la façade, devant le dit cercueil qu'on « fasse l'image d'un Prélat avec chasuble, mître et rochet, « et puis des lettres autour formant inscription avec notre « nom et deux blasons, un par tête, avec art et d'une « facture magistrale et très belle qui imite l'antique le « plus possible. (1). »

L'exécution de ce hardi projet fut confiée à Antoine Lombardo et à Alexandre Léopardi. Des dissentiments étant survenus entre les deux artistes, le travail resta seulement à Lombardo, auquel s'adjoignirent *Zanin* de Jean, Alberghetti et Pierre Campanato. Mais la partie vraiment artistique resta confiée à Antoine Lombardo et à Antoine Savin, ce dernier sculpteur en bois, artiste presque inconnu des historiens, qui lui fut adjoint plus tard. Antoine Lombardo modela les colonnes quadrangulaires, les ornements, les festons, la statue *de Dieu le Père, deux anges grands, quatre petits, deux lions et la statue de la Vierge.* Paul Savin, de son côté exécuta *le fauteuil de Notre Dame, les statues de St. Jean, S.t Pierre, le fronton*; *de l'autel de devant, six figures* et le cercueil orné de figures. (2).

(1) Le testament a été écrit à Padoue par Philippe Gagio Archevêque de Antivari. Il existe dans les Actes des *Procuratori de Supra* (Archives de Venise).

(2) On trouve les notes des frais pour l'erection de cette Chapelle dans les Actes des *Procuratori de Citra.*

Jean Alberghetti et Pierre Campanato fondirent seulement les modèles des deux artistes, et Tullius Lombardo, suivant les historiens, aurait exécuté les travaux en marbre de la Chapelle.



N. 35
Heurtoir en bronze, style de Sansovino.
XVI siècle.
(Collection du Comte de Flandre).
Dessin de R. Mainella.

Cette oeuvre grandiose, commencée en 1505, fut terminée en 1515.

Sur l'autel d'une architecture très élégante, bien que en quelques parties il pêche par une simplicité excessive,

s'éleve le ciboire, sous lequel figure le Père Eternel, au milieu d'une glorie peuplée d'anges, et les statues de la Vierge de St. Jean Baptiste et de St. Pierre. Le fronton, d'un travail soigné, représente, en bas-relief la résurrection du Sauveur.

Au milieu de la chapelle, on voit le cardinal couché, gîsant sur un cercueil splendidement orné. La tête qui repose sur les coussins, est modelée d'après le masque pris sur le cadavre, les vêtements sont décorés comme aurait pu le faire le plus habile brodeur de cette époque, et les étoffes s'adaptent étroitement au corps, dont elles dessinent les contours. La bière sur laquelle il est couché est ornée avec beaucoup d'élégance, et soutenue par six figures représentants les six vertus. Mais les lignes du dessin, légèrement incorrect, de la bière et la fusion un peu négligée, ne supportent par la comparaison avec la figure couchée, bien qu'il soit hors de doute que Paul Savin lui-même en fut l'auteur. Ces défauts se rencontrent aussi dans la pensée, attendu que ces statues ressemblent à des divinités ou des allégories païennes, et contrastent avec la tranquillité sévère de la mort.

De ce milieu essentiellement artistique, de cette représentation continuelle du beau dans toute sa pureté, il derivait un effort, même chez les artistes mediocres, pour arriver au but élevé, des grands maîtres.

Dans la fabrication de l'artillerie pour l'état, on employait aussi des maîtres fondeurs. Leopardi même travaillait à l'Arsenal des fameux canons qui n'existent plus, mais qui devaient être d'un gôut pur et fin, parce que on ornait le corps du canon ou du mortier des plus gracieux ornements.

On conserve le souvenir d'une famille trés distinguée dans ce genre de travail; c'est celle des Alberghetti qui ont executé des ouvrages d'une grande importance pour l'histoire de l'art.

De cette famille on trouve le plus ancien représentant en 1487. C'est un Alberghetto Alberghetti maître fondeur de l'Arsenal, qu'on dit venu de Ferrare, et qui eût pour fils Sigismond père d'un autre Alberghetto et de Camille, de Fabius, de *Zanin* père de Galeaz, artistes qui donnèrent leurs soins à tout ce qui se rapporte à la sciences de l'artillerie pendant le seiziéme siècle (1). Parmi ces nom on trouve encore celui d'Alphonse Alberghetti, qui modelait une margelle de puits dont nous nous occuperons dans les pages suivantes.

Mais ces maîtres fondeurs n'étaient pas pour la plupart de grands artistes. Ce Camille Alberti maître d'artillerie aussi qui modelait en 1520 les deux candélabres placés devant l'autel de la Madonne à S. Marc, était bien dur et froid reproducteur des ornements de Leopardi; il ne peut pas certainement être comparé à Maffeo Olivieri de Brescia, imitateur de Briosco dans les deux candelabres

(1) (Voyez Cicogna. (*Iscrizioni Veneziane* t. II. p. 431) et Angelucci (*I cannoni veneti di Famagosta*) dans *l'Archivio Veneto*, année IV p. 1-24. Angelucci décrit cinq pièces d'artillerie qui, trouvés par les turcs a Famagosta dans le fameux siège de 1570 furent deposés à l'Arsenal de Venise. Ce trésor se compose d'un *aspide* fait par Galeaz Alberghetti, qui porte l'inscription: GALEACIVS . ALBERGETI . ME . FECIT, d'un *falcon* avec les initiales I. A. (Jules Alberghetti), de trois canons signés: FABIO ALBERGHETTI, OPVS CAMILLI . . . . . et MDLXVII S. A. (Sigismond Alberghetti).

devant l'autel du Sacrément à S. Marc, presentés à l'église en 1527 par l'evêque Altobello Averoldo, qui se montre fin et savant reproducteur de la nature dans ces groupes d'hommes courants, et createur d'ornements originaux, d'une élégance incomparable (1).

Plus fameux encore à cette époque furent Valerius Belli de Vicence, auteur d'une cassette exécutée pour le pape Clement VII, et Cavino, lesquels, imitant l'antique dans toute sa splendeur, reussirent d'une manière étonnante dans les medailles fondues pour abuser les crédules collectionneurs d'antiquités, exerçant une grande influence sur la longue cohorte des artistes leurs contemporains.

Belli et Cavino eurent pour ami Andrée Spinelli maître des coins à la Monnaie de Venise, qui était parfait, sourtout dans les portraits, pleins de ressemblance, et de vie.

Mais les exemplaires de ses oeuvres parvenus jusqu'à nous, ne sont point fidéles interprètes du talent de l'artiste. Son chef-d'oeuvre, cette grande medaille fondue en 1540 en l'honneur de Bernard Soranzo, signée: ANDREAS SPINELLI F. M. S. qui existe au Musée Correr, laisse cependant entrevoir une extraordinaire puissance de modelé, et une hardiesse dans l'execution, qui pour nous,

(1) Sanudo dans ses *Diarii* au 24 decembre 1527: *Noto in questo zorno il Reverendissimo legato episcopo di puola domino Altobello di Aueroldi brexan mando a donar a la chiesia di m. san marco do bellissimi candelieri di bronzo alti et grandi fati far per lui a . . . . di bellissimo geto con figure di animali et foiami tutti negri con littere del suo nome suso azió sia eterna memoria a la chiesia di san marcho di lui li quali furono posti dauanti laltare grando.*

rendent Spinelli artiste plus fort et plus intelligent que Cavino lui même.

Un autre sculpteur, fondeur d'artillerie, à l'Arsenal de Venise et qui vivait à la même èpoque, Jacques de Conti fils de Jacques, devait exécuter pour l'Ecole de St. Marc en 1540 une porte en bronze, de *métal bon, parfait et doux*, conforme au dessin présenté, et pour le



N. 36
Margelle de puits en bronze, oeuvre de A. Alberghetti.
XVI siècle.
(Palais Ducal).
Dessin de L. Tessari.

prix d'environ neuf cents ducats (1). Mais les historiens se taisent au sujet de cette porte, et nous doutons même qu'elle eût été jamais exécutée.

A l'époque où Conti coulait, ou projetait de couler la porte de l'Ecole de St. Marc, Jacques Tatti, surnommé Sansovino, florentin, s'était déjà établi à Venise depuis

(1) *Scuola di S. Marco. Notatorii* (Archives de Venise).

quelque temps, nous apportant les théories de l' école florentine.

Son intention n'était pas certainement de produire une révolution dans l'art vénitien, et peut être crut-il que ses élèves, auraient assez d'intelligence pour conserver les traditions si pures du quinzième siècle; mais il se trompait grandement. Il semble qu'il n' eût pas lui même une idée originale, parce-que dans la porte de bronze qui sépare le presbytére de St. Marc de la sacristie, il se montre fidèle imitateur des fameuses portes exécutées par Ghiberti pour le Baptistêre de Florence. Les tableaux en bas-relief, reprèsentants la mise au tombeau, et la résurrection, sont pleins de raccourcis peu trouvés, et les têtes placées dans les angles, rappellent ses premières oeuvres.

Vasari prodigue les éloges à Sansovino pour l'exécution de cette porte, à laquelle il consacra une grande partie de sa vie, et la juge travaillée d'une façon merveilleuse (1).

Parmi les premiers travaux de Sansovino pour la République de Venise, on doit noter, les six bas-relief représentants les miracles de St. Marc, qui se trouvent dans le choeur de la Basilique; commencés en 1545 ils furent finis en 1551, en même temps que les quatre statues d'Apollon, de Mercure, de Pallas et de la Paix, qui ornent la *Loggetta* du clocher.

A ces diverses oeuvres de Sansovino, collaborèrent les sculpteurs Jean Campanato, Titien de Padoue, Luca, Alvise, Francesco et Domenico (2). Dans les bas-reliefs,

(1) Vasari. *Vite.*

(2) *Procuratori di S. Marco. Cassier Chiesa* du 12 decem. 1537 Archives de Venise).

il fit entrer une multitude de figurines, sans goût et peu en harmonie avec la sévérité des sujets traités; pour les statues de la *Loggetta* et les statuettes qui se trouvent sur la balustrade du maître-autel de St. Marc, l'artiste se



N. 37
Sebastien Venier doge, bronze de T. Aspetti.
XVI siècle.
(Academie des Beaux Arts).
Dessin de G. de Franceschi.

montre plus sévère imitateur de la première manière de Michel-Ange, et trouve des poses étudiées, exagérées qui semblent même presqu'impossibles.

Mais dans la statue en bronze de Thomas Philologo de Ravenne, placée sur la porte de l'eglise de St. Julien, Sansovino se surpassa, au point de le confondre avec Vittoria, qui *vivens vivos duxit de marmore vultus* (1).

Philologo, très riche et très vain, commanda à Sansovino la rèconstruction de cette église, et celui-ci s'étant adjoint Vittoria, termina ce travail, y plaçant la statue du commettant.

La figure de Philologo est assise et semble celle d'un homme qui médite sur la science; le visage plein de vie, les extrèmités, les plis des vêtements qui ne sont point abimés par un travail trop recherché, le fond lui-même, orné des emblèmes allégoriques de la science, forment de cette statue un modéle correct, tant quant au dessis qu' aux proportions, et pour nous c'est une oeuvre de maître, la plus belle qui soit sortie de l'ébauchoir de Sansovino.

Les deux artistes qui héritèrent les traditions de Sansovino, furent Titien de Padoue, fils de Guido Minio ou Lizzaro, ou Aspetti, et Alexandre Vittoria de Trente. Le premier d'un génie médiocre, désordonné, aida en 1537 Sansovino, pour les bas-reliefs du Choeur de Saint Marc, et modela en 1545 le couvercle en bronze du Baptistére de St. Marc pour lequel il eut collaborateur

(1) Sur son tombeau qui existe dans l'eglise de S. Zaccaria on a écrit: ALEXANDER VICTORIA QVI VIVENS VIVOS DVXIT DE MARMORE VVLTVS.

Désiderio de Florence (1). Mais les figures en bas-relief qui ornent ce couvercle, modelées avec peu d'élégance et très incorrectes, ne sont pas de nature à faire excuser les éloges que leur a prodigués Vasari, qui déplore sa mort prématurée en 1552 (2).



N. 38
M. A. Bragadin, bronze de T. Aspetti.
XVI siècle.
(Académie des Beaux Arts).
Dessin de G. de Franceschi.

(1) *Procuratori di S. Marco. Decreti e terminazioni* du 18 avril 1545 (Archives de Venise).

(2) On trouve le nom de : *Ser Thiciano q. ser Vidi de Aspetsi sculptore :* dans un acte du notaire Diotesalvo de Benzoni en 1536.

Alexandre Vittoria fut plus heureux que Minio. Né à Trente il hérita des rochers de sa patrie la mâle vigueur qu'on retrouve dans son modelé. Plus que par ses statues, Vittoria se rendit célèbre par ses bustes, dans lesquels il excella à un tel point, qu'on peut lui assigner la première place parmi les maitres de son temps. Maintenant, si quelques uns des travaux éxécutés par lui, ne correspondent pas aux qualités qu'on trouve dans d'autres de ses oeuvres, comme dans les deux statuettes placées sur les bénitiers à St. François *della Vigna*, et les trois grandes statues sur un autel de la même église, il faut considerer que, surchargé de travail, Vittoria était obligé d'avoir recours à l'aide de ses élèves.

Vittoria se montre plus correct dans les bronzes éxécutés pour la chapelle du Rosaire, bâtie en mémoire de la fameuse bataille de Lépante. Parmi ces bronzes, on doit rappeler deux candélabres décorés d'une façon charmante, de fruits, de Saints et de mascarons, qui, à part quelques légers défauts, sont dans leur ensemble très élégants et d'un style correct.

Pour la même chapelle, et avec un goût décoratif très-fin, Vittoria fit six ovales en bronze, représentant les Prophètes et les Sibylles (1), réputés en stuc par Sansovino, modelés d'une facon si hardie et d'une telle finesse de touche, qu'on a de la peine à croire que Vittoria soit le même artiste qui modelait les statues de S. François *della Vigna*.

En 1867 un terrible incendie détruisit la chapelle du Rosaire, et avec d'autres précieux ouvrages, les candela-

(1) Ces précieux monuments existent au Musée Correr.

bres, dont il ne resta plus que les fragments conservés au Musée Correr à Venise, avec lesquels il fut possible d'en refaire un.

On attribue à Vittoria la cause de la décadence de l'art plastique chez nous, et Selvatico veut le démontrer, consacrant un chapitre entier à Vittoria et à son école. Mais, comme les autres critiques, il tombe en pleine contradiction avec ce qu' il assurait de Sansovino, c'est-a-dire qu'il *foula aux pieds à dessein les nobles traditions du quinzième siècle, pour suivre celles plus eblouissantes de Michel-Ange* (1). Et ces qualités *éblouissantes* étaient précisément le principe du style baroque donné par Sansovino comme modèle de style correct.

Si nos paroles ne suffisaient pas pour prouver l'influence nuisible de Sansovino sur nos sculpteurs, qu'on observe ce grand nombre de candélabres, de statuettes décoratives, ces heurtoirs en bronze qui sont attribués à lui, ou à son école, vrais modèles de mauvais gôut.

A l'époque de Sansovino on modelait les deux margelles de puits en bronze qui sont dans la cour du Palais Ducal. La plus ancienne exécutée en 1556 par Nicolas de Conti fondeur d'artillerie de la République, laisse entrevoir le baroque dans ses commencements, et précisément avant que Vittoria eût pu prendre une place importante parmi les maîtres Vénitiens. L'oeuvre de Conti est parfaitement réussie dans les détails, ce qui peut faire excuser quelques lignes peu gracieuses. Ces cariatides

(1) Selvatico. *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia* (Venise, Ripamonti, 1857).

qui soutiennent la bande circulaire sont modelées avec beaucoup de goût, et rendent l'idée, soit par la contraction du visage, soit par les extrémités, des efforts employés pour soutenir une masse aussi pesante.



N. 39
Vase en bronze du XVI siècle.
(Collection Guggenheim).
Dessin de G. de Franceschi).

L'autre margelle en bronze fut coulée en 1559 par Alphonse Alberghetti de Ferrare, qui était également fondeur d'engins de guerre. Dans cette oeuvre, qui est, cependant, d'une date postérieure à celle de Conti, se trouvent d'excellentes qualités dans l'ensemble et dans les détails; les cariatides et les contours des écussons sont éxécutés avec une finesse exquise, digne d'un travail d'orfévrerie.

Cependant un certain Titien Aspetti de Padoue (1) homonyme d'un autre sculpteur éleve de Sansovino, naissait en 1552. Sous Alexandre Vittoria, il commença par le modelage d'œuvres grandioses, comme les deux statues colossales qu'il coula en bronze pour la façade de l'église de S. Francesco della Vigna. Mais la dureté de splis des vêtements, et certaines incorrections, excusables d'ailleurs vu la mode de son temps, lui valurent le reproche de la part de Cicognara, de peu de noblesse et de verité. Il peut victorieusement se défendre de ces inculpations dans le trois bustes du Doge Sebastien Venier, de Marc Antoine Bragadin, et d'Augustin Barbarigo, qui, exécutés sur l'ordre de la République, pour être placés dans les salles d'armes du Conseil des Dix en memoire de la guerre de Chypre, furent plus tard transportés à l'Académie des Beaux-Arts. En eux revit l'image de ces grands hommes, reproduits par Aspetti d'une façon magistrale, qui ne le cède en rien à celle de Vittoria, avec plus de finesse dans les détails.

(1) L'inscription du cimetiére de Pise le dit mort en 1607 âgé de 41 ans. Voir Pietrucci (*Biografia sugli Artisti padovani*) Padova, 1858, p. 15, et Campori (*Memorie Biografiche* Modena, Vincenzi, 1873 p. 275)

Mais en même temps Campagna, sectateur fervent de la nouvelle école, se livrait tout entier aux extravagances du baroque. C'est en vain que Vittoria et Aspetti essayèrent de conserver le style pur, choisi ; il finissait avec le seizième siècle.



SCULPTURE EN BOIS



Ce n'est pas injustement qu'on a observé que dans les temps les moins favorables au développement et aux progrès des arts, on a attachée plus de prix à l'art simple de la sculpture en bois, qui est fort ancien ; c'est pour cette raison qu'il a été cultivé avec amour. Ce n'est pas à dire pour cela que la sculpture en bois ne soit libérale et gracieuse autant que peuvent l'être ses soeurs ; mais sûrement il a fallu, non pas tant à son progrès qu'à son développement et à son existence, un sentiment beaucoup moins artistique, et savant, car nous la retrouvons, bien que rendue par des formes grossières, et chez les peuples les plus anciens et les moins civilisés, et chez les tribus sauvages même, qui

échangent volontiers, encore de nos jours, ces produits primitifs contre beaucoup d'autres, de certainement plus d'apparence, mais peut-être bien moins originaux, que l'Europe civilisée leur envoie profitant de leur ignorance.

Dans la période du bas empire cette tendance à tout orner, que nous dirons presque primitive, surtout si l'ouvrage est en bois, se trouve très répandue. Les basiliques élevées par le Christianisme étaient riches en sculptures en bois, non seulement pour l'ornementation des autels, et les images des saints, mais jusque dans la charpente de leurs voûtes; et il n'est pas du tout rare de trouver encore de ces coffrets du moyen-âge, qui, pour l'élégance et la délicatesse du travail, luttent presque avec les plus jolis ouvrages d'orfévrerie.

A Venise, où tous les arts trouvèrent, presque dès sa fondation, des élements de développement et de vie, on rencontre parmi les plus anciens, celui de la sculpture en bois. Dans le principe cet art se confond, et nous dirons presque se cache sous un nom plus modeste, mais pour qui connait les travaux sortis de chez les *casselleri* ou *cofaneri* (1) vénitiens, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi cet art si pauvre était considéré comme si noble, et était si estimé.

Et les traditions chevaleresques ne lui manquent même pas. Pour donner une idée de sa noblesse reconnue, il suffit de citer l'ancienne tradition des *Marie*

(1) Dans les anciens documents on trouve, les noms de quelques artistes sous le titre de *casselleri* ou *cofaneri.*

arrachées aux mains de leurs ravisseurs; tradition qui attribue aux *casselleri*, la plus grande part du mérite dans ce glorieux fait d'armes, par lequel les épouses furent non seulement enlevées aux Triestins, mais encore



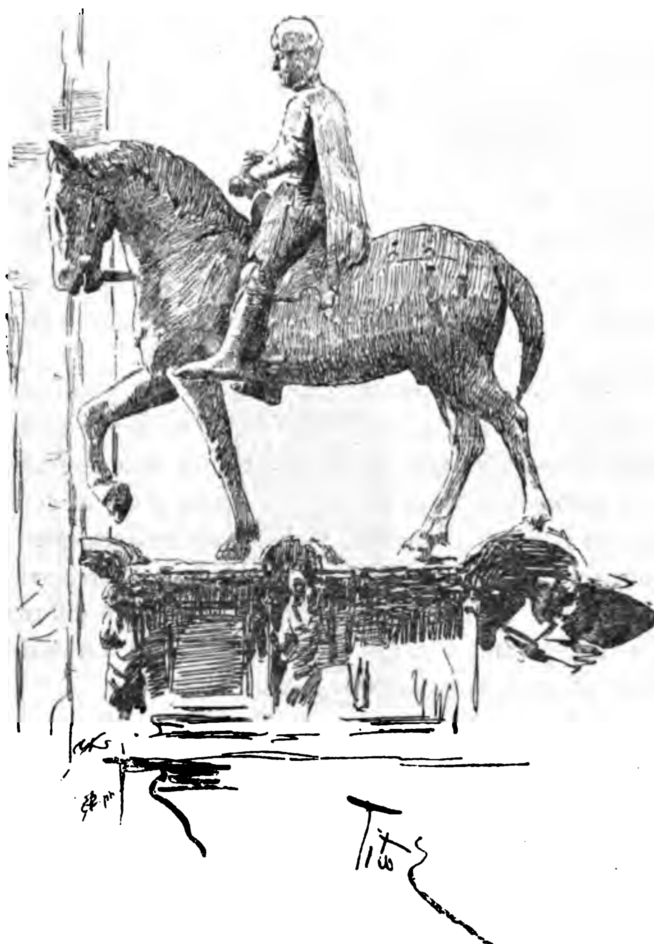
N. 40
Fragment de sculpture en bois du XV siècle
(Collection Guggenheim).
Dessin de G. de Franceschi.

les coffres précieux, qui, suivant l'usage, contenaient leurs trousseaux. Et comme en ces temps de foi fervente, chaque chose venait se résumer dans la religion, on dit que Pierre Candiano II, alors doge, en mémoire de ce

fait, et comme hommage rendu à la bravoure de ces ouvriers, leur accorda certains privilèges, et leur fit la promesse, qui fut ensuite tenue jusqu'à la fin de la République, que le Doge avec toute sa cour, le jour consacré à la Purification de la Vierge, qui rappelait celui du mèmorable événement, viendrait chaque année, visiter l'église de *S. M. Formosa*, dans le voisinage de laquelle, les *casselleri* vainqueurs avaient leurs boutiques.

Et ce n'est point à tort qu'ils étaient ainsi appelés, car une grande partie des ouvrages les plus anciens de cet art, consiste dans ce qui nous reste des caisses ou coffres de noce.

Elles étaient faites chez nous, bien que la France à cette époque, donnât déjà la mode, et fournît à nos insulaires de petits miroirs enchâssés dans l'ivoire, sur lesquels étaient reproduites, avec beaucoup de finesse de travail les prouesses des Paladins ou les scènes d'une cour d'amour; des peignes en buis ou en ivoire, portant le nom de la femme aimée, entrelacé de coeurs percés de traits; cependant Venise ne restait pas non plus en arrière des progrès que faisait la France dans ces ouvrages gracieux. Tout travail en bois, quelque peu noble qu'en fût l'usage, devait être enjolivé avec un certain goût artistique. Bien des industrieux montagnards ne procèdent pas différemment, même de nos jours, car ils mettent un soin recherché et relativement délicat pour rendre un ustensile, bien que de peu d'importance, aussi orné et gracieux que possible, à leur manière. A Venise, même les charpentes d'architecture étaient ornées, et les restes de ce qu'on appelle la *Loggia* du Doge Ziani au Palais Du-



N. 41
Monument de Paul Savello.
(Eglise de S. M. des Frari).
Dessin de E. Tito).

cal (1), composés de colonnes et de chapiteaux en marbre sur lesquels reposent des supports en bois avec de très simples mais très-jolis ornements sculptés, prouvent justement nos assertions.

On prétend que ce travail fut construit par le Doge Sebastien Ziani, c'est-à-dire de 1182 à 1178. On peut citer bien des restes de décorations existant encore dans bon nombre de maisons de notre ville et sous quelques uns des plus anciens portiques, qui sont certainement du même style, sans doute du quatorzième siècle.

Mais ce qui navre en parlant des ces sculptures, c'est de penser que tant d'œuvres remarquables aient étés perdues, et avec elles tant de documents, qui seuls pouvaient nous donner ces renseignements qui font absolument défaut sur l'origine des travaux de ce genre du douzième au quinzième siècle; il serait, par exemple, très important de connaître le nom de l' artiste qui sculpta, en mil trois cent dix, portant l'image de St. Donat (2), lequel existe dans l'église de Murano, consacrée a ce saint.

CORANDO MCCCX INDICION VIII : IN TEPO DE LO NOBELE HOMO MISER DONATO MEMO HONORADO PODESTA DE MVRAN FACTA FO QVESTA ANCONA DE MISER SAN DONADO.

Telle est l'inscription en caractères gothiques qui se trouve placée à droite sous la crosse du Saint Evêque, revêtu des insignes épiscopaux, tandis qu'à sa gauche se trouve un livre, et sur les côtés deux personnages, qui

(1) Dall'Acqua Giusti — *La Loggia del doge Ziani*, dans le *Bulletino d'Arti*, ecc. III année, pages 49-57.

(2) Décrit par M. le Chev. Ab. Zanetti dans son ouvrage intitulé: La *Basilica dei SS. Maria e Donato in Murano*, Venise, Longo, 1873.

probablement représentent Donato Memmo, Podestat de Murano rappelé dans l'inscription, et sa femme. Ce devant d'autel, entièrement peint en plusieurs couleurs, est un des monuments les plus importants pour l'histoire de l'art vénitién.



N. 42
St. Jean Baptiste, par Donatello.
(Eglise de S. M. des *Frari*).
Dessin de G. de Franceschi.

Au commencement du quatorzième siècle la peinture concourut souvent, par le prestige de la couleur, à rendre la sculpture en bois plus gracieusement ornée. Laurent et Etienne, vénitiens, des plus renommés de leur temps, peignaient en effet, sur des panneaux divisés en compartiments, qui ensuite entourés de bordures sculptées par les artistes les plus illustres, formaient ce qu' on appelle des *ancone*, auxquelles bien souvent, travaillait le même artiste qui en peignait les images.

A l' Académie des Beaux-Arts à Venise, l' inscription qui se trouve sous le tableau de Laurent vénitien, nous transmet le nom d' un certain *Zanin*, auteur de cette *ancona*, habitant à S.t Jean et Paul. Voici quels sont, les termes de cette inscription :

MCCCLVII. HEC. TABELLA FCA FVIT 7 PHIC AFFIXA LAVRENCIVM 7 ÇANINVM SCVLPTOREM.

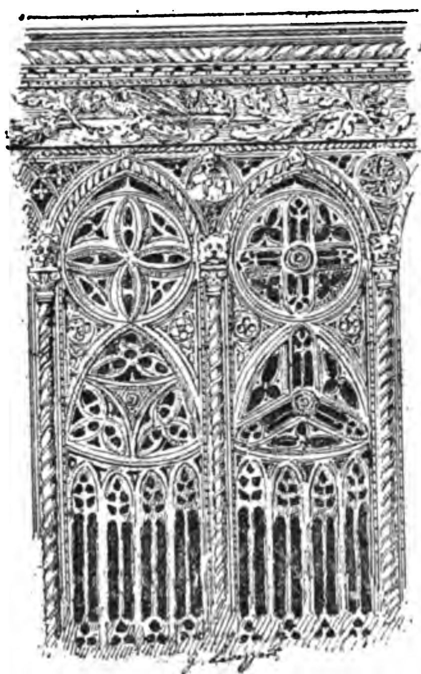
Et le nom de Zanin figure précisément parmi les autres appartenant aux dernières années du quatorzième siècle, cités dans la matricule de S.te Catherine dei Sacchi (1).

Une *ancona* semblable portant la date de 1366, existe dans le Dôme de Vicence, peinte par le même Lorenzo, et sculptée probablement aussi par notre *Zanin*.

Ce *Caterino* de maître André, déjà connu par ceux qui s' occupent d'art, est contemporain du précédent, c'est lui qui est l' auteur de ce devant d' autel en bois sculpté,

(1) Cette matricule existe Musée Correr à Venise. Le *Zanin intajador a san Zane polo,* se trouve inscrit parmi les membres de la confraternité.

qui existait autrefois dans l'église du Corpus Domini à Venise, actuellement conservé au Musée Correr. Il represente en haut relief, avec figurines divisées en treize compartiments, sculptées avec beaucoup de soin, des scènes de la vie de Jésus-Christs, dorées et peintes en plusieurs couleurs, par un certain Barthélemy de maître Paul.



43
Dossier du XV siècle
(Eglise de S. M. des *Frari*)
Dessin de G. Lavezzari.

Il parait que cette ouvrage fut exécuté à la fin du quatorzième siècle, ou dans les premières années du quinzième, car on sait que l'Eglise du *Corpus Domini* fut bâtie de 1393 à 1394, grâce à la puissante assistence morale du bienhereux Jean de Dominici, et à l'aide materiel des soeurs Thomasine et Lucie Tiepolo (1).

Mais l'*ancona* du Musée Correr, n'est pas le seul travail de *Caterino*, car à l'Academie des Beaux-Arts, on admire un beau cadre, qui donne la mesure de son talent sous les diverses couleurs qui devaient encore plus en faire ressortir le relief. Et Cicogna dans son grandiose magasin de notices, nous fait connaître encore entr'autres particularités sur notre sculpteur, un crucifix peint par Nicolas Paradisi *miles de Veneciis*, orné de belles sculptures, en 1404 par *Caterino* (2). Cette oeuvre, à l'époque où écrivait Cicogna, était conservée par les Augustins de la terre de Verrucchio en Toscane, et portait l'inscription suivante par laquelle on apprend que *Caterino* habitait la paroisse de S.t Luc à Venise, et qu'il était venitien, deux choses, qui n'avaient point été affirmèes, et auxquelles on n'avait pas fait grande attention. Voici l'inscription :

MCCCCIIII NICHOLAVS PARADIXI, MILES DE VENECIIS PINXIT ET CHATARINUS SANCTI LUCE INAXIT (3).

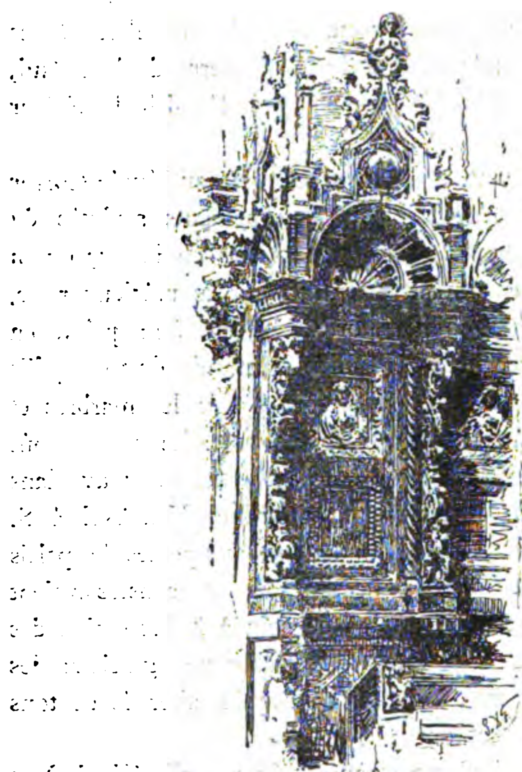
Parmi les documents de ce temps, le registre matricule de St. Catherine dei Sacchi existant au Musée Correr

(1) Corner *Ecclesiae Venetae* Venetiis. Pasquali, 1749. Sur le devant d'autel on trouve cette inscription : *Bartolomi mt Pauli pixit Chatarinus filius magistri Andrea incixit hoc opus.*

(2) Cicogna. *Iscrizioni* t. III p. 89.

(3) Pour *incidit*.

entre autres noms de sculpteurs nous a transmis, ceux de *Biaxio* de St. Apolinaire, de *Lorenzo* de St. Lio, de Nicolas allemand de St. Sophie, de *Savin* de St. *Maria Formosa*, qu'il est juste de rappeler.



44
Stalle du choeur de S. M. des Frari
oeuvre de Marc de Vicenza.
Dessin de G. de Franceschi.

Car si dans un temps, peut-être, plus exigeant que le nôtre en fait d'oeuvres d'art, les auteurs de certains bibelots, bien qu'artistiques, étaient tenus pour artisans plutôt qu'artistes proprement dits, il n'est pas croyable qu'ils le fussent en effet, et que leurs oeuvres soient restées sans importance pour l'histoire de l'art. Nous citerons les restes de la porte du Palais Bernardo à S. Paul, fragments echappés à l'incendie qui détruisit l'intérieur de cet edifice.

Ce monument, dont le restes sont au Musée Correr à Venise, était encadré par des ornements sculptès du goût le plus pur, et avait des bossettes en bronze ou en fer bruni. En examinant attentivement ce précieux reste, nous observâmes que la porte avait dû être peinte en rouge et bleu d'une si splendide harmonie de tons qu'ils devaient ressortir extraordinairement avec les marbres et les peintures de cette magnifique façade. Le même goût bien que plus simple pour les ornements se trouve dans la porte du palais Soranzo aujourdhui Van-Axel à S. Marine qui existe encore. Si le luxe aux portes des palais était tel, on peut facilement imaginer, que ces artistes avaient dû apporter encore bien plus de soin à la décoration des consoles de la charpente, aux arabesques gracieux des plafonds dorés avec de l'or de sequin, alternés de tons faisant ressortir cet or.

Mais au quinzième et au seizième, « elle (Venise) va encore s'inspirer en Toscane des oeuvres admirables que produisent les Donatello et les Ghiberti, » dit Boullier (1).

(1) *L'Art Venitien.* Paris, Dentu, 1870 p. 45.

En effet la sculpture en bois, elle aussi se façonnait peu à peu à ce nouveau style, qui dans la suite devait enfanter les oeuvres magnifiques du quinzième et seizième siècle. Tandis que Rome et Pise étudient plus que jamais les ruines glorieuses de l'antiquité, et en tirent des étincelles et de nouveaux éclairs de genie italien, Venise admire et recueille, étudie et produit, jusqu'à ce que, peu satisfaite de voir les oeuvres des maîtres se répandre dans le reste de l'Italie, elle attire à elle ces princes des l'art, les caresse, et les retient chez elle.

Paul Savello, prince romain, condottiere au service de la Republique de Venise contre les Carrarais était mort en 1405. Par un exemple tout-à-fait nouveau dans les annales de Venise, on voulut que sur le monument construit à sa mémoire s'élevât la statue du guerrier sculptée en bois.

C'est le premier monument chez nous où le personnage est representé à cheval, et d'une forme qui bien que presque dépourvue de style a néanmoins un caractère vigoureux, et tendant à la simple reproduction de la nature. Au dessous du tombeau on grava une inscription qui commence par ces mots:

Hic jacet armipotens Paulus de stirpe Sabellus, incolumi quo Roma parens gauderent alumno, etc.

Lorsque Donatello vint à Padoue pour la fonte de la fameuse statue équestre d'Erasme de Narni, il y demeura pendant six ans, c'est-à-dire de 1447 à 1453, il y fonda une ècole et y attira plusieurs éleves, d'où il s'en suivit que les traditions furent conservées et transmises avec l'excellence de précepts depuis Bellano jusqu'à Briosco.



45
Sainte, sculpture de la fin du XV siècle
(Collection Martinet)
Dessin de R. Mainella.

Le grand artiste florentin venait souvent de Padoue pour admirer la beauté de lagunes vénitiennes, et raisonnant avec ses élèves, suivant les inspirations de son génie, devant cette splendide nature, il donnait une impulsion si puissante à l'art vénitien, qu'il le rendait l'emule de l'art florentin.

C'est un bien cher et bien précieux souvenir de lui cette statue de S. Jean Baptiste qui enrichit encore l'église des Frari de Venise, sur l'autel de la chapelle dite des Florentins! Ce corps est un peu desséchè et son auteur s'attache peut-être un peu trop étroitement à ce faire ascétique des autres saints qu'il a laissés à Florence, mais dans les formes presque hiératiques et le faire vigoureux et puissant, on voit que la matière a été vainque par la main de l'artiste toscan.

Pourtant, bien qu'on arrivât en ce temps là à tant de fini dans le travail, l'idée qu'avaient ces artistes de la perfection, étant bien plus élevée.

On connait le jugement que porta Brunellesco sur le crucifix de S. Croix à Florence; et on sait également que Donatello, bien qu'artiste célèbre, reconnut en soupirant la vérité de cette opinion et après avoir vu le crucifix de Brunellesco, conclut en disant: « qu'il lui convenait à lui Donatello de faire des paysans et à l'autre seulement des Christs » (1).

Olmo (2) et Cornaro (3) parlent d'un crucifix de

(1) Vasari - Vite.

(2) *Historia insulae S. Georgii,* manuscrit du Musée Correr.

(3) *Ecclesiae Venetae,* citées.

Donatello ou de Brunellesco à S. Georges Majeur de Venise, éxécuté sur l'ordre d'un nommé Michel, abbé de ce monastère en 1430.

Cependant plus vraisemblable semble l'opinion de Moschini (1) qui s'appuie sur Borghini (2) et qui est confirmé par Moreni (3), c'est que le crucifix ait été sculpté vers 1433 par Michelozzo Michelozzi Florentin venu à Venise avec l'exilé Cosme de Médicis il y exécuta au dire de Vasari, beaucoup de dessins et de modèles d'habitations privées et publiques, beaucoup d'ornements pour les amis de Cosme et pour bien des gentilshommes. Et en effet, entre les moines de S. Georges et la maison des Médicis, il devait y avoir des relations établies, si ces princes firent (4), construire en 1474 environ, dans ce monastère, une bibliothèque en bois sculpté, aux armes des Médicis, et qui fut ensuite détruite en 1614 (5). De toute façon tout le mond est d'accord, sur la délicatesse de ce crucifix, qu'on admire encore sur un autel de l'église de S. Georges Majeur in Isola, et que l'austère Selvatico lui même jugea en ces termes : « travail merveilleux, bien qu'il imite la nature un peu servilement. »

Mais malheureusement combien d'oeuvres et aussi de sculptures en bois n'ont-elles pas disparu, si on pense seulement à celles qui sont rappelées par les historiens!

(1) *Guida di Venezia*, Venezia Alvisopoli 1815.

(2) *Il Riposo*, Florence, Marescotti, 1584.

(3) *Viaggio per l'Alta Italia*, Firenze, Magheri 1828.

(4) Sansovino - *Venetia*, Ven. Salicato, 1604 p. 163.

(5) Sansovino, oeuvre citée.



46

S. Michel, Statuette de la fin du XV siècle
(Collection Lichtenstein).
Dessin de G. Favretto.

On dit qu'à Venise surtout dans la seconde moitié du quinzième siècle, il y avait la fleur de l'art italien. Le peu de monuments, en effet, que le temps ou l'avarice des hommes n'a pas dispersés, et qui encore forment la plus grande gloire de cette reine déchue, donnent la mesure de la splendide condition dans laquelle se trouvait nôtre ville en ce temps là, eu égard à l'art de la sculpture en bois.

Qu'on regarde ce bâton destiné à soutenir le fameux reliquaire de la Croix dans l'Eglise de S. Jean Evangeliste, un des plus charmants objets de ce genre qu'il existe encore. C'est un travail admirable en bois de style gothique orné de petits arcs et de feuillages sculptés et dorés avec grâce et finesse.

Fra Luca Paciolo raconte dans son livre *de Divina proportione*, qu'à la « *Ca grande* » de Venise se trouve une oeuvre de Laurent Canozzi de Lendinara élève fameux du Squarcione (1); mais par la manière vague dont il parle de cette oeuvre, il n'est pas possible de la reconnaître, du moins, parmi celles qui y existent de nos jours, parce que l'église des Frères mineurs, c'est-à-dire de S. M. des *Frari*, est, précisément, s'il faut en croire l'opinion générale, la « *Ca grande* » où il existe encore aujourd'hui le choeur avec de beaux ouvrages en marqueterie, mais évidemment d'un autre artiste, comme on peut le voir par le nom qu'il y inscrivit lui-même.

A vrai dire, outre le choeur dont nous avons parlé, il y a aussi dans la même église, un dossier sculpté qui

(1) Caffi — *Dei Canozzi o Genesini* (*Lendinara - Buffetti* 1878 p. 25).

se trouve devant la chapelle des Milanais; il est travaillé très-finement, mais il nous sembla, bien différent par le style et la technique de ceux que Canozzi, laissés à Padoue, à Modène et dans d'autres villes.



47
Ange, statuette de la fin du XV siècle
(Collection Zuber)
Dessin de L. Nono.

On peut croire, par contre, que le célèbre artiste ait, en effet, commencé le choeur, qui resté inachevé, fut ensuite terminé par ce Marc de Gianpietro de Vicence qui y inscrivit son nom.

Vers 1450 venaient de Vicence à Venise les deux frères François et Marc fils du maître Gianpietro (1); ils y venaient, jouissant déjà d'une grande réputation, pour continuer les traditions de Canozzi dans les travaux de sculpture en bois.

Au nombre des premiers travaux que les deux frères éxécutèrent chez nous, il faut classer bien certainement le Choeur du couvent des religieuses de S. Zaccaria, qui leur fut commandé le 26 mars 1455 (2) par l'abbesse Marina Donà, et fut terminé en 1464, ainsi qu'il conste de l'inscription gravée en caractères noirs sur un des sièges. Dans cette ouvrage, l'or et la couleur se confondaient, et formaient un ensemble harmonieux; à travers les jours apparaissait, peint en bleu à la gouache, le papier qui en formait le fond (3).

Dans le contrat stipulé entre les religieuses et les artistes, on trouve que le choeur à exécuter dans son

(1) Seguso L. *Di Marco e Giampietro Vicentino e dei suoi fratelli.* (*Gazzetta Uff. di Venezia 1868* n. 277).

(2) Dans l'inventaire des documents conservés dans le monastére de S. Zaccaria écrit par le père Nachi, (Archives de Venise) on trouve: 1455 26 marzo — *Scrittura d' accordo della R. D. D. Marina Donado ab. e monache.*

(3) Dans la Sacristie de l'Eglise de S. Marie des *Servi* existait au quinziéme siècle un choeur sculpté en bois, *le plus admirable qu'on puisse voir.* (v. *Viaggio in Italia nel 1497 del Cav. Arnoldo di Harff,* dans l'*Archivio veneto* année VI pag. 403.

ensemble devait imiter celui qui se trouvait alors à l'ile de S. Helène, tandis que dans certaines parties, il devait être semblable à ceux de S. Giovanni et Paulo et de S. Fosca.

Ce document nous fait donc connaître l'existence de trois choeurs travaillés en marqueterie, qui malheureusement n'existent plus, depuis que celui de S. Hélène fut enlevé et remplacé par un autre sur la fin du quinzième siècle. Nous ne trouvons aucune trace des deux autres. Sansovino décrit en ces mots, le nouveau choeur de S. Hélène: « Une chose également remarquable, est le choeur sur les « sièges en marqueterie duquel, outre les dessins du feuil- « lage, qui s'y trouvent, les perspectives, il y a, reproduites « sur trente quatre sièges, trente quatre des principales « villes du monde, précisement comme elles sont et avec « beaucoup d'art et de goût, et ce fut de la main du susdit « F. Sebastiano de Rovigno, frère converse de cet ordre, « qui vécut en l'an 1480 ». En effet sur les stalles du choeur était l'inscription suivant qui indiquait l'année pendant laquelle furent achevées ces marqueteries :

Extremis hic mortalium operum labor F. S. de Ruigno Monti Oliveti.

Qui tertio idus septembris diem obilt MDV.

Augustin Corrier, raconte Cicogna (1), recueillait deux fragments de ce choeur détruit en 1806, quand fut supprimé le couvent de S. Hélène; sur l'un était représentée une cage d'oiseaux, sur l'autre une perspective architecturale.

(1) *Iscrizioni* t. III.

48

Ange, Statuette de la fin du XV siècle
(Collection Zuber)
Dessin de G. Favretto.

Marc de Vicence enrichissait cependant Venise d'oeuvres remarquables. En effet le choeur de S. M. des *Frari* qui porte sa signature, est vraiment merveilleux, parce qu'il résume en entier l'art simple du quinzième siècle, les pinacles élancés, et les figures angeliques reproduites par Carpaccio et Bellini. Seguso (1) observe avec raison que « les figures en bas reliefs encastrées dans la partie « supérieure des dossiers, sont sculptées avec une pureté « de contours, une noblesse originale de formes, gracieuses « surtout dans les têtes qui semblent sorties non de la « gouge d'un sculpteur en bois, mai du pinceau de Jean « Baptiste Bellini ». Selon un document du 1481 publié par le Chev. Stefani (2) le travail du choeur existant dans l'église de S. Etienne fut confié en 1480 à Leonardo Scalamanzo. Le document parle des stalles executés par cet artiste, mais on a oublié de citer le nom de Marc de Vicence qui certainement finissait cette oeuvre inachevée peut-être par la mort de Scalamanzo en 1488 au 25 de octobre, selon l'inscription qu'on trouve sur ces stalles.

Dans ce nouveau travail on reconnait les Scalamanzo et Marc de Vicence comme artistes dignes d'une grande reputation à ce point de nous convaincre qu'ils n'étaient pas simplement modestes sculpteurs en bois et en marqueterie, mais bien sculpteurs du plus fort mérite:

OP. MA. C. DE VICETIA. MCCCLXXXVIII ADI 25 OTB.

Cette inscription se trouve gravée en lettres gothiques sur les stalles, ouvrages vraiment precieuses en style

(1) Oeuvre citée.

(2) *Archivio veneto*, année XV page 193.

ogival, enrichis de petites incrustations et de dorures. Et là aussi, pour qui examine attentivement, il se manifeste la tendence désormais dominante vers le style pur et vraiment italien qui fut appelé des Lombardo, comme étant ceux qui l'adoptèrent constamment.

Sansovino écrit qu'il y avait un autre choeur également très-beau, dans l'église des Frères mineurs de S. François de la Vigne. Il le dit « une chose excellent, faite suivant l'usage de nos pères... par Jean Marc Canozzi fameux de son temps en tel art », mais ce choeur fut detruit il n'y a pas bien longtemps, et on lui substitua des sièges qui n'ont aucune valeur artistique.

La simplicité primitive alla s'améliorant peu-a-peu pour la sculpture en marbre, prenant des formes toujours plus gracieuses comme dans la sculpture en bois et la marqueterie. Ces trois arts cheminèrent, on peut dire, presque de concert. Ils s'embellirent et devinrent toujours plus charmants sous l'influence de la nouvelle école, vulgarisée et enseignée principalement par les Lombardo.

De ce temp là étaient la statue colossale de S. Christophe, déjà conservée dans l'église de S. Marc de l'*Orto*, sculptée en 1471 par Gaspard Moranzone, (1) et les chandeliers en bois que commandaient les Procurateurs de S. Marc à Jean *tedesco intajador* (2). La sculpture que faisaient

(1) Cette statue a été mutilée par les vandales innovateurs de l'église. De cet artiste vivant en 1441 Sansovino cite un autel sculpté en bois qui existait dans l'Eglise de S. Etienne, et un dans celle de S. Iob.

(2) *Procuratori di S. Marco Libro Cassier* (Archives de Venise). Ce *Zuan tedesco* est probablement *Magister Joannes de alemania intaiator*

Bernard de Marc et Louis Bianco en 1489 (1) pour la caisse de l'orgue de S. Marc devaient être très élégants, mais ces ouvrages maintenant furent malheureusement détruits.

Dans la reconstruction de la Sacristie de S. Marc en 1486 on saisit l'occasion d'orner les armoires en marqueterie. Cet ouvrage important fut exécuté par Thomas Astore florentin, qui y laissa ces inscriptions publiées par Sansovino (2):

MILLIBVS EXACTIS CENTVM ET QVATER ASTORVS ANNIS NONAGINTAQUE SEX CIRCVIT ISTA THOMAS.

HOC OPVS EXEGIT, GENVIT FLORENTIA QVEM IAM COMPOSVIT THOMAS HIC FVIT ASTORIVS.

Ces travaux sont ornés de symboles et de figures allegoriques aux arts et aux sciences, composées avec beaucoup de grâce et de goût.

En même temps Antoine et Paul de Mantoue travaillèrent dans les compartiments des deux façades sur les armoires, et y laissèrent quatorze tableaux représentants des faits de la vie de S. Marc, où l'on trouve tous les charactères d'un genie puissant qui n'est point amoindri par le minutieux du travail, essayant de tout, pour animer ces morceaux

de contrata sancti Bartholamei qui disposait en 1485 ses richesses en faveur de l'École de Saint Marc, laissant pour commissaire *magistrum Joannem pictorem de Allemania de contrata sancti Seueri* (Archives de Venise, *Ecole de S. Marc. Testamenti* 1437-1484 .

(1) 1489 *maggio* 23 — *a. m. Bernardin de Marco intajador per intajar la cassa de l' organo duc. 8.* (Archives de Venise - *Procuratori de Supra - Cassier*).

(2) Sansovino - *Venetia*, edition de 1604 p. 68.

bien enchassés, mais par nature froids et monotones. Antoine et Paul ont signé ces oeuvres avec les inscriptions:

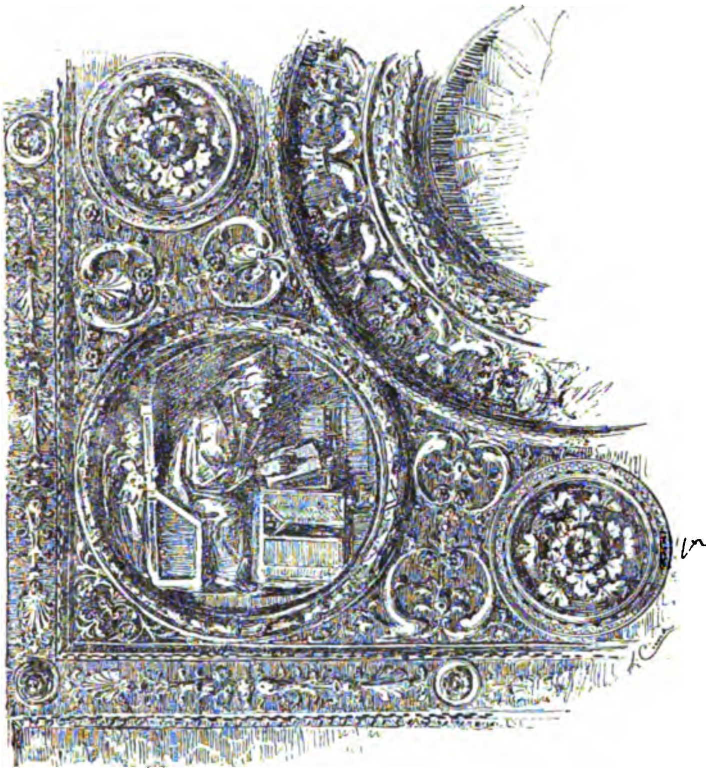
ANTONIVS ET PAVLVS DE MANTVA FRATRES INGENIO ET LABORE CONFECERVNT, ou bien OPVS ANTONII ET PAVLI FRATRVM DE MANTVA.

Une partie de ces tableaux executée selon Sansovino par le frère Sebastien Schiavone, se trouve dans la façade principale de la Sacristie, et démontre que l'habileté du moine était bien superieure à celle des deux artistes. Mais son travail ne put être fini, car il fut confié après a Bernardino Ferrante de Bergame pour l'accomplir (1). Mais Ferrante, pas plus que ses predecesseurs, laissa cette oeuvre inachevée, puisqu'en 1523 fut chargé du travail le moine frère Vincent de Verone de l'ordre de S. Marie de Mont-Olivet, avec frère Pierre de l'ordre des *Gesuati* de Padoue (2).

Les Procurateurs de S. Marc, ayant examiné les travaux de frère Vincent, décrétèrent le 15 Janvier 1524 *more*

(1) Tedeschi dans son article: *Fra Sebastiano Schiavone da Rovigno intarsiatore del secolo XV (Archivio Storico per Trieste, l' Istria e il Trentino. Roma 1883)* croit que les armoires et le choeur de S. Marc sont l'oeuvre de Fra Sebastien, aidé de Frère Jean de Verone. Mais lui même finalement nous donne cette information fantaisiste, savoir que les marqueteries de S. Héléne sont encore dans la sacristie de S. Marc, où elles furent transportées. Au contraire les seuls echantillons connus du choeur de S. Héléne sont ceux recueillis par Corrier, et les marqueteries de S. Marc restent a leur place depuis la fin du quinzième siècle.

(2) *Procuratori di S. Marco. Decreti e terminazioni* (Archives de Venise). Voir la description de ces marqueteries dans le *Bullettino d'Arti*, Ie année. page 41.



49
Plafond sculpté en bois du XV siècle.
(Ecole de la Charité)
Dessin de L. Cima.

veneto, que ces marqueteries n'étaient pas *sufficientia et decentia ad ecclesiam seu sacristiam S. Marci* (1), et suspendirent, en conséquence l'achèvement de la sacristie et du Presbytère.

Dans le registre des Procurateurs, en date 8 Avril 1526 m. v., se trouve une note de l'argent payé à frère Pierre de l'ordre des *Gesuati,* pour finir le travail de marqueterie dans le Choeur de S. Marc (2).

Cette note nous fait supposer que ce Pierre de Padoue ait donc continué seul le travail que le frère Vincent avait laissè inachevé par disposition des Procurateurs, tandis que plus tard, c'est à dire en 1540, cette oeuvre fut accomplie par des artistes inconnus.

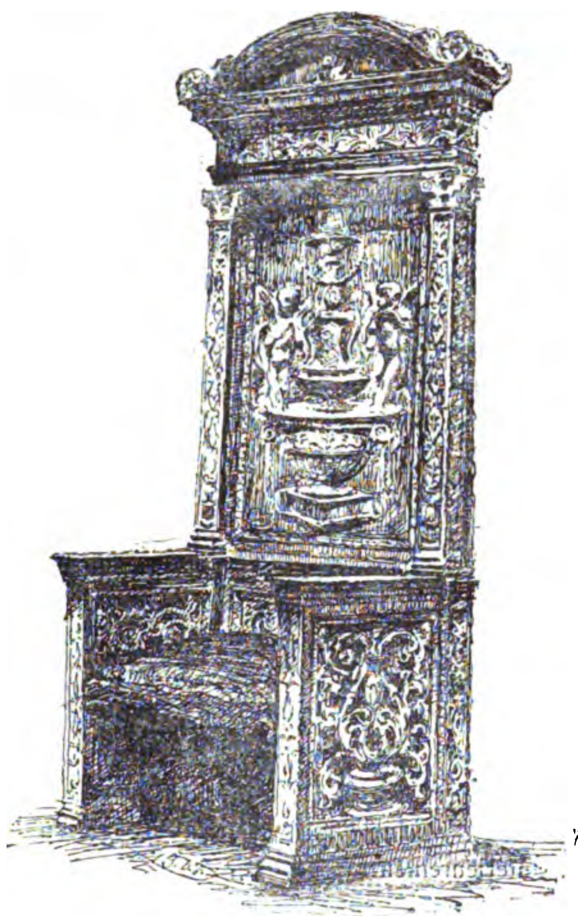
Ces marqueteries peuvent encore se voir entourant l'interieur du Presbytère de S. Marc, divisées en quinze compartiments, sept grands, cinq de moindre grandeur et trois petits.

Les vertus théologales y sont représentées avec un art merveilleux, et au dessus de la figure de la Justice se trouvent les lettres N. P., au dessus de celle de la Prudence P. S. S. et S. S. C.; dans un autre compartiment la date: 1535.

Cependant tout ce qui existe de l'oeuvre de frère Pierre de Padoue et des ses successeurs, ne peut pas se dire original, car le temps causa de graves dommages à ces marqueteries, qui durent, à plusieures reprises, être restaurées. La dernière de ces restaurations est due à

(1) *Procuratori di S. Marco — Decreti e terminazioni,* cit.

(2) *Note Manoscritte* de E. Cicogna (Musée Correr).



50
Siège du doge au XV siècle
(Trésor de S. Marc)
Dessin de G. de Franceschi.

Antoine Camuffo, qui y travailla de 1848 à 1850 très consciencieusement.

Un des compartiments était détruit, et il y refit la figure de S. Marc, au dessus de la quelle il incrusta les lettres N. F. A. et M. S. R.; en même temps il termina les marqueteries de la sacristie.

Sansovino raconte que de son temps, près de ces ouvrages, se trouvait le siège du Doge, travaillé en bois de noyer avec colonnes, marqueterie et ciselures dorées, très gracieuses et très belles. Et entr'autres choses on y voyait au milieu la Justice, en marqueterie et d'un travail très fini (1). Ce devait être probablement le siège que fit faire André Gritti qui, au dire des historiens (2), *était très corpulent et souffrait de douleurs articulaires* ce qui l'empêchaient même de s'agenouiller, il avait donc besoin d'une chaise particulière; ce fut celle terminée en 1537 (3).

Après la République, le prêtre Augustin Corrier amateur passionné des souvenirs de la patrie, put recueillir le dossier de cette chaise, qui passé dans la collection de Dominique Zoppetti, fut par ce dernier legué au Musée Correr de Venise avec d'autres précieux souvenirs.

Heureusement un autre siège à l'usage du Doge, sculpté antérieurement à l'époque de la marqueterie et peut-être des dernières années du quinzième siècle, fut

(1) *Venetia* cit.

(2) Pace G. B. *Ceremoniale Magnum* (Musée Correr).

(3) *Procuratori di S. M. — Decreti e terminazioni* au 25 de fevrier 1537.

sauvé de la ruine, et existe au trèsor de S. Marc. C'est un ouvrage précieux pour la délicatesse des profils à la Lombardo et par une exécution très soignée.

A Venise, cependant, comme dans les temps anciens, mais avec un goût bien superieur, on ornait les plafonds des maisons riches, comme dans une des chambres appartenantes autrefois au Doge dans le palais ducal. Les deux frères *maistro Biaxio et Piero da Faenza* travaillaient à ce plafonds, de 1504 à 1506 (1).

Ce travail se compose de vingt cinq carrés de sculpture dorés selon l'usage du temps, et il excite le plus grand étonnement par la finesse et le goût avec lesquels ces artistes maniaient la gouge et composaient de si charmants ornements.

Le plafond de la grande salle dans l'Ecole de S. Marie de la Charité, aujourd'hui Academie des Beaux Arts, pourrait être aussi attribué à Blaise et à Pierre. Cette oeuvre en bois sculpté et doré, divisée en petits compartiments et ornée de têtes de cherubin à huit ailes, fut commandée par un certain Aliotti ou Ottali à la fin du quinzième siècle, et se rapproche évidemment au faire des deux artistes. On raconte que Ottali avait voulu représenter son nom dans les huit ailes des anges, mais cette question n'a pas étée resolue, faute de documents pour le prouver (2).

On connaît aussi à l'Academie des Beaux Arts un autre plafond dans une petite salle où on a placé les

(1) Lorenzi — *Palazzo Ducale.* (Venezia, Visentini, 1869, p. 129).

(2) Fapanni — *Di alcuni antichi rebus,* dans le *Bulettino d'arti, industrie, etc.* année I p. 5.

tableaux des anciens maîtres vénitiens. C'est une merveille aujourd'hui ce petit chef d'oeuvre de la sculpture en bois. Il est presque couvert de gracieux ornements dans le style des Lombardo, sur lesquels se détachent les figures



51
Fragment de meuble de la fin du XV siècle.
(Collection Guggenheim)
Dessin de C. Allegri.

des Evangelistes peintes en couleurs et dorés avec un goût admirable. L'histoire ne parle pas sur les auteurs de cet ouvrage, mais c'est bien evidemment un travail de la fin du quinzième siècle probablement executé par les deux faentins et une des plus belles creations de l'art vénitien en sculpture sur bois.



52
Détail du plafond d'une des chambres du doge.
(Palais Ducal)
Dessin de G. Lavezzari.

On attribue également à Blaise et à Pierre la sculpture du plafond de l'Ecole de S. Marc prés de S. Jean et Paul. A vrai dire, le style ressemble beaucoup à celui du précedent, mais des Registres de l'Ecole il conste que le travail avait été confié à d'autres artiste. Ils sculptèrent seulement en 1507 pour cette confraternité douze porte-cierges d'or aujourd'hui perdus (1).

En 1509 Matteo de Feltre et Vincent de Trento furent choisis pour sculpter le plafond de l'Ecole de S. Marc, suivant le modèle présenté par eux (2), divisé en 147 carrés, et ils l'achevèrent peu d'années après. Maintenant ce plafond existe encore dans ce lieu devenu Hôpital, pour attester combien etait fécond le genie des nos artistes, en variant chaque fois les détails avec une verve inépuisable.

Mais les sculpteurs en bois à Venise ne travaillaient pas seulement dans leur ville, parce-que ils étaient bien connus aussi dans le reste d'Italie. Un Georges vénitien en effet fut appelé en 1510 à Messine pour y exécuter les stalles du Dôme en marqueterie (3). On trouve aussi dans les Archives de l'Evêque de Padoue, qu'en 1512 un Alexandre de Christophe travaillait dans le palais de l'Evêque (4); c'est le même *Alessandro de Cristoforo Bregnio* auteur en 1530 du Choeur de l'Eglise de S. Marie de la

(1) Seguso — *Bianca Visconti e Francesco Sforza, o di un' insegna Viscontea — Sforzesca.* Venise - 1878 p. 60.

(2) *Scuola di S. Marco - Libro Spese* (Archives de Venise).

(3) *Scuola di S. Marco - Libro spese cit.*

(4) Finocchietti — *Della scultura e tarsia in legno* (*Firenze — Barbera* 1873 p. 84).

Charité (1), qui fut malheureusement perdu lorsque Napoléon premier détruisit tant d'oeuvres excellentes.

Dans les peintures de Carpaccio on rencontre plusieurs exemplaires du mobilier des vénitiens du quinzième siècle, auxquels les plus célèbres artistes ne dédaignaient pas de s'occuper. On employait le noyer pour les lits, et le buis pour les peignes, l'ébène pour les couronnes et les ornements des miroirs, le cyprès pour les boites à parfum.

Caisses, tiroirs, petites caisses, écrins, grandes caisses, coffres, cassettes, coffrets, coffres-forts, petites caisses de surêté et chaises, fauteuils, escabeaux, bancs; tels étaient les produits de nos sculpteurs en bois, qui excellaient surtout dans la fabrication des coffres.

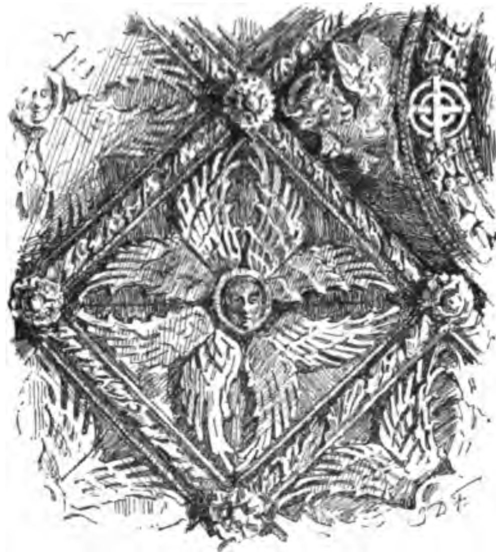
D'autres caisses de forme usuelle, mais cependant plus communes, sont également enrichies d'ornements (2); au commencement du seizième siécle, un blason, une guîrlande, ou deux griffons qui soutiennent un écusson; voilà la décoration des caisses. Avec le baroque surgissent les caprices Sansovinesques, les Vénus nues et étendues de chaque côté du blason au milieu des feuilles et des dorures. Deux parties de devant du coffre existent aux Musée Correr; elles répresentent en haut-relief des combats de chevaliers armés. Ce sont deux modéles du bon

(1) Dans la *Notizia d' opere di disegno*, publiée par Morelli (Bassano - 1800 p. 87), on trouve: « Le choeur en marqueterie (à la Charité) fut fait par Alexandre de Christophe Bregaio en l'an 1530, comme on le *voit là* ». Mais dans la derniére edition de la *Notizia* par les soins de Frizzoni (Bologna — Zanichelli - 1884 p. 216), on a corrigé le nom ainsi: *Alessandro de Cristoforo Bregnio.*

(2) Garzoni — *Piazza universale.* Venetia, Somasco, 1687.

goût le plus parfait auquel pussent arriver nos artistes des dernières années du seizième siècle.

La splendeur de la Renaissance vénitienne fut presque absolument oubliéé lorsque Sansovino et ses élèves commençaient à orner les plafonds du Palais Ducal avec ces



53
Détail du plafond d'une salle dans l'Ecole de la Charité.
Dessin de G. de Franceschi

gigantesques et pesants encadrements des tableaux peints par Titien et par les grands maîtres de l'école célèbre. Mais dans ces baroques composition pour la décoration de la voûte, couvertes d'or et de volutes, on trouve tou-

jours l'éclat pompeaux de la Republique, le sentiment de la richesse et de la grandeur qui se rencontrent aussi dans toutes les constructions elevées à cette epoque. On sait même que l'architecte Sebastien Serlio travailla dans le grand plafond de la *Libreria* du Palais Ducal (1).

Une oeuvre qui montre bien la puissance du baroque



54
Trajen Decius
Sculpture en bois de la fin du XV siécle
(Musée Correr).
(Dessin de G. de Franceschi).

et ses excés reçus et agréés, c'est le choeur de l'église de Saint Georges Majeur. En 1594, les moines de cette

(1) *Regole generali di Architettura di Sebastiano Serlio. In Venetia per Francesco Marcolini* MDXLIIII page LXXI *recto*. Nous devons la communication de ce fait a nôtre ami le chev. A. Tessier, possesseur de cette ouvrage précieux.

abbaye, stipulèrent un contrat avec Gaspard de Pierre Gatti de Bassano, sculpteur en bois, afin qu'il exécutât les stalles du choeur. Celui-ci, ou les moines eux mêmes, confièrent la sculpture des cartons et du feuillage à Pierre de Saint Barnaba et Livio de Plaisance. Mais la partie la plus importante du travail, fut confiée au flammand Albert de Brule qui, le 20 Juin 1597, s'engageait à sculpteur les lions nécéssaires, et stipulait également, le 20 Janvier 1598 (1), de faire les vases qui devaient être placés, comme ornements de la corniche. Quant aux cartouches sur lesquelles sont représentées les phases de la vie de S. Benoit, on ne trouve aucun contrat écrit, passé avec Brule, mais il est certain qu'il les fit vers 1599.

Ces cartouches comme tout le reste de l'oeuvre, démontrent chez Brule, un grand et vigoureux génie, et on prétend qu'il avait à peine vingt cinq ans lorsqu'il les exécuta. Mais les incorrections dans la forme, l'éxécution qui en est très soignée, dénotent trop clairement un art, désormais arrivé à une décadence trop précipitée.

Marc Antoine Vanin, sculpteur sur bois (*intagiador*), fut lui même sans doute, un autre sectaire du baroque, c'est lui qui fit en 1595, une caisse sculptée *pour deposer nôtre Seigneur dans le sepulcre la semaine sainte...... pour ducats* 75 (2), commandée par les moines de S. Georges Majeur.

C'est ainsi, que, comme cela arrive toujours, des formes presque rustiques et rudimentaires des premiers

(1) *Registro del Monastero di S. Giorgio Maggiore* (Archives de Venise).

(2) *Registro del Monastero di S. Giorgio Maggiore*, cit.

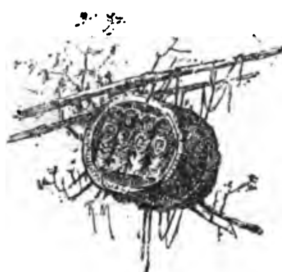
ouvrages, on passa, par dégré, à celles pesantes et très riches du dix septième siècle; cela montre une fois de plus, que la perfection consiste dans la sobriété et dans le correct. L'art de la sculpture en bois, commencé au milieu de populations simples, s'éleva peu-à-peu à la perfection de Donatello, et d'ornementation aux objets usuels, devint un art de luxe.



55
Caisse en bois travail venitien du XVI siécle.
(Collection Davillier).
Dessin de A. Bianchi.

Dans son histoire, comme dans celle de tout art, on s'aperçoit que ce qui constitue le goût, ce n'est pas seulement l'imagination, mais bien le sentiment et la raison. Ces trois facultés réunies et marchant de pair donnent des effets merveilleux, quand bien même le génie n'intervienne point avec la force de ses rayonnements.

Que le goût se forme donc au spectacle varié et immense de la nature, que l'imagination lui souffle la vie, que le sentiment le colore, et que la nature modère parfois la hardiesse de l'imagination, et tous les arts obtiendront leur but, c'est-à-dire la création d'oeuvres qui aient le charme de l'infini, cet infini étant l'objectif universel auquel tend l'esprit, sur les ailes de l'imagination et de la raison.



TISSUS



Les chroniqueurs vénitiens racontent que sous le dogat de Vitale Faliero (1084-1096) l'empereur Henri IV vint visiter Venise pour y vénérer les reliques de l'évangéliste S. Marc. On prétend qu'à cette occasion l'empereur conduisit chez nous un grec nommé Antinope, qui avait fait un très-beau manteau (*pallio*) pour le souverain. Henri s'étant épris d'une dame vénitienne de la famille Michiel, voulut lui laisser un souvenir digne de lui; il commanda en conséquence à Antinope un autre manteau vraiment splendide, et l'artiste, ayant réuni quelques ouvrières, leur enseigna l'art de tisser les draps de soie et d'or; en peu de temps le

manteau fut achevé et devint pour la famille Michiel le plus précieux souvenir (1).

Telle serait la tradition sur l'origine de l'art du tissage vénitien. Mais antérieurement à ce fait, le moine de S. Gal nous rapporte que les courtisans de Charlemagne allaient à la chasse, avec de magnifiques habits achetés à Pavie, où les vénitiens avaient établi leur commerce d'étoffes de Tyr, de velours, de soieries, de tapis d'or, et de voiles précieux (2). En effet un décret du doge Otton Orseolo (1008-1026) cité par Sagornino, ordonne que les manteaux (*pallii*) puissent seulement être vendus sur les marchés de Pavie, de S. Marthe et d'Olivolo (3).

Ce document fournit l'occasion d'observer que ces manteaux devaient être fabriqués chez nous, ce qui explique le décret de prohibition, tandis que s'ils provenaient d'autres localités, la prohibition n'aurait pu s'étendre au delà des domaines vénitiens, et quiconque n'était pas sujet de la république, aurait pu vendre des manteaux où bon lui aurait semblé (4).

(1) Cette legende est citée dans des actes des Magistrats vénitiens, et dans Burani (*Giornale solario*).

(2) Cité par Pertz. II 760, et par Gfrörer *Storia di Venezia*, dans l'*Archivio Veneto*, t. XIII, page 92.

(3) *Inquisitio facta est de palliis, que portabant per loca Italiae. Veni ergo Otho dux in pubblico placito cum majores iudices nostrae terrae mediocres et minores. Testificaverunt Badoerius Bragadino et Mauritius Mauroceni, et Dominicus Florentius Flabanicus quod in nullis partibus Italiae debuissent pallia portare, nec venundare, nisi a Papia et a mercato Sancti Martini et Olivo.* Voyez Filiasi — *Dei veneti primi e secondi.* Venezia, Fenzo, 1796.

(4) Marin — *Storia del Commercio dei Veneziani.*

Avant cette époque, et quelques siècles après, on tirait de l'Orient la plus grande partie des tissus. La Tauride fournissait le *siclaton* (*zagaton*), Sivras l'*examitum* (*sciamito*) Bagdad *le baudekyn* (*baldacchino*) et le *cendal* (*zendado*). Mais à partir du cinquième siècle les byzantins acquièrent une renommée extraordinaire dans la fabrication



56
Etoffes du XIII siècle.
(Mosaiques de S. Marc)
Desrin de G. de Franceschi.

des étoffes. Ils tiraient la soie de la Perse et faisaient des tissus avec figures de monstres, et caractères orientaux, reproduits plus tard par les ouvriers de Thèbes et de Corinthe ammenés en Sicile par Roger II (1).

1) Le Breton — *Le tissu ancien à l'Exposition de l'Union Centrale* (dans la *Gazette des Beaux Arts* du 1 octobre 1882, p. 341.)

Des magasins d'Alexandrie et de Constantinople partaient les navires chargés de produits séricoles à destination des grands marchés de Venise et d'Amalfi.

Au neuvième siècle, Fortunat Patriarche de Grado, orne les églises de ce diocèse avec des tissus d'une magnificence extraordinaire; le damas, la pourpre, les voiles précieux entourent les autels (1); les ornements sacerdotaux de soie, d'or et d'argent (2) rivalisent avec les objets les plus précieux.

Les documents sont presque complétement muets sur la soie employée dans ces divers travaux et sur la culture du ver à soie. Dans le code *Trevisaneo* nous trouvons le contrat d'un évêque d'Arbe (Dalmatie) daté du 1 Juillet 1018 qui s'oblige à fournir comme tribut aux vénitiens dix livres de soie (*seta serica*) (3); dans un autre document du 14 Mai 1280, c'est à dire dans une lettre de Grégoire Dolce, jurisconsulte habitant Venise, l'on parle d'une partie de *seta de Locis Torcelli* (4), vendue au negociant en soie Albert de Manfredi. Nous n'avons donc pas de traces d'une culture bien répandue du ver-à-soie, et il était rai-

(1) Testament du patriarche cité: *Duos damaschinos, unam purpuram, et unum fundatum.... in S. Laurentio blata (et desuper macioda una: in circuitu fontis velum lineum unum. In Ecclesia S. Mariae.... altare et in circuitu fundato majore) et unum damaschinum, et unum frodatum album.*

(2) Dans le même testament: .....*et de seta serica planetas XVI credo et amplius, Dalmaticas VIII septem sunt; et una fecit sibi Diaconus Venerius tunicam, et de alia Mauricius, qui in perditione ambulavit, tunicas sericas octo de bono linteamine.*

(3) Dans le *Codex Trivisaneus,* manuscrit du Musée Correr.

(4) Lettre qui existe dans la collection Urbani.

sonnable que la plus grande quantité de soie se tirât de l'Espagne, de la Sicilie et des Abruzzes, terres certainement d'une production supérieure aux nôtres. La Grèce continue encore au treizième siècle à fournir certaines étoffes; et par les tributs imposés aux habitants de l'Ile Vigore le 12 Mars 1209, le doge retire annuellement *unum examitum .... honorabilem, auro textum* pour son vêtement, et *unum panuum alium ad ornatum altaris Ecclesia Beati Marci,* dont l'usage continuait encore en 1256 (1).



57
Etoffe avec lions et aigles du XIV siècle.
(Academie des B. A. à Venise)
Dessin de G. de Franceschi.

Les premiers tissus vénitiens furent donc, sans aucun doute, des reproductions des étoffes grecques. Nous voyons les mêmes habits que ceux des empereurs byzantins, endossés par les personnages de la fameuse mosaïque représentant le transport du corps de S. Marc, oeuvre du treizième

(1) *Codex Trevisaneus* cité.

siècle; les tissus sont ornés de dessins à cercles, rarement à étoiles; les couleurs dominantes sont le bleu, le vert, le pourpre, qui furent pendant tant de siècles de mode en Orient.

En peu de temps les métiers s'accroissent à Venise, les ouvriers atteignent un chiffre assez considérable, et il s'établit un Tribunal de *Soprastanti* pour les draps d'or et d'argent, dont nous trouvons des traces déjà en 1248 (1). Et comme si nos concitoyens ne suffisaient pas à entretenir



58
Etoffes avec aigles dans les tableaux vénitiens du XIV siècle.
(Academie des B. A. à Venise)
Dessin de G. de Franceschi.

l'activité dans la fabrication, les dissentions des Républiques italiennes ammenaient à Venise une quantité d'ouvriers, qui, reconnaissants de l'hospitalité qu'ils y recevaient,

(1) *MCCXXXXVIII Indic. VII. die XIV. exeunte Septembri. Capta fuit pars in Consilio Majori et ordinatum de illis qui preerunt ad recipiendum, rectum seu dacium illorum hominum qui faciunt pannos ad aurum, purpuras, et cendatos, etc.* Voyez Zanetti (*Dell'Origine di alcune arti principali appresso i viniziani.* Venezia, Orlandini, 1758, p. 97).

établissaient des officines, sources de revenus considérables pour le gouvernement. Ainsi selon les historiens, vers l'an 1309, trois cents Lucquois, éxilés de leur patrie, tombée sous la tyrannie de Castruccio degli Interminelli, installaient à Venise leurs métiers à tisser la soie, se réunissant sous le patronage du *Volto Santo* (1), avec des statuts si sages, que toute mauvaise action commise par un Lucquois était considerée comme une grave atteinte à l'honneur de la communauté tout entière. En effet, en 1375 le lucquois Jean Luporini, écrivait de Venise à un de ses correspondants, à propos d'un marchand qui n'avait pas payé ses créanciers: *sammene rio, però ched ell' è nostro lucchese* (2).

La venue de ces bons et laborieux ouvriers ne causa aucun dommage à nos tisserands; bien au contraire, les fabricants de velours s'étant réunis en confraternité avec les Lucquois, demandèrent et obtinrent en 1347, de former une section spéciale avec ceux qui fabriquaient les etoffes simples dites unies *(alla piana)*.

Pour cette division furent compilés deux statuts spéciaux qui intéressent aussi pour la technique de l'art.

Il fallait que les velours fussent fabriqués, avec une soie très bonne et très fine et que la peluche fut double et tordue (3); que les maîtres ne pussent établir leur industrie hors de Venise, et qu'on ne melât, ni laine, ni fil,

(1) Molmenti — *La Storia di Venezia nella vita privata*. Torino-Roma, Favale, 1880, p. 230.

(2) Bini T. — *I Lucchesi a Venezia*. Lucca, Bertini, 1853.

(3) *Matricola dei Veluderi* au 27 juillet 1427 (Manuscrit du Musée Correr).

ni coton (1). L'importation des travaux étrangers était prohibée, excepté pour ceux de l'Orient qui étaient appelés *zentanini, veli de seta, tafetas et saraxinadi ou ochieladi* (2).

La soie, dont Marco Polo observe le très grand commerce à Cambalouk, se tirait, par le moyen de la navigation toujours croissante, des Indes, de la Géorgie, du Cattai, des Calabres, de l'Espagne et de la Romagne. Les prix n'excédaient jamais deux ducats d'or. Un négociant florentin qui demeurait à Venise vers 1450 (3) note dans son livre d'achat les prix de ces soies :

Soie	espagnole vaut la livre	flor.	2.10
id.	*stravai*	id.	2.05
id.	*leggi*	id.	2.05
id.	*leggi*	id.	2.01
id.	*daxtion*	id.	1.10
id.	*ciattiche*	id.	1.10
id.	*d'almeria*	id.	2.05
id.	*talani*	id.	2.05
id.	*catangi*	id.	2.05
id.	*callaurese*	id.	1.05
id.	*de Messine*	id.	1.10
id.	*calaurese*	id.	-.13
id.	*chatenzane*	id.	-.11
id.	*crepoline*	id.	-.11
id.	*didonen*	id.	2.11

(1) *Matricola dei Veluderi* au 3 janvier 1369.
(2) *Matricola dei Tessitori da seta* (Manuscrit du Musée Correr).
(3) *Traité de teinture* (Manuscrit du Musée Correr).

Soie	*di granelli*	flor. 1.15
id.	*di modigliana*	id. 2.13
id.	*da bruzzi*	id. 2.05
id.	*de Marcha*	id. 2.05
id.	*de fiumalbo*	id. 2.05

Mais ces produits avaient plus ou moins de valeur, suivant la culture du ver à soie, et pour cette raison les prix des tissus variaient également.



59
Etoffes avec plumes dans les tableaux vénitiens du XIV siècle.
(Academie des B. A. à Venise)
Dessin de G. de Franceschi.

Nous citerons quelques faits. Amedée de Savoie de passage à Venise en 1366 se rendant en Orient achetait du *zendado* rouge grenat à soixante sous vénitiens l'aune (1). En 1375, selon quelques lettres écrites par des marchands lucquois à Giusfredo Cenami de Lucques (2),

(1) Cibrario — *Economia politica.* Torino, Fontana, 1842 t. III.
(2) Bini — Ouvrage cité.

vingt aunes de velours grenat (*vegliuto de grana*) valaient cent cinquante francs, dix pièces de *baldacchin* broché d'or fin, neuf pièces de brocart d'or de Cologne, huit pièces de *cameloto* uni, quatre draps de soie fine, coûtaient tout compris quatre-vingt dix ducats. Vers 1450 on trouve le tarif suivant, qui était reconnu aussi par les autres marchés d'Italie (1) :

Brocarts cramoisis de flor. 4 $^1/_2$ à flor. 16 l'aune
Alti e bassi de flor. 2.— à flor. 2.15
Zetani de flor. 1.12 à flor. 2 $^2/_3$
Velours de flor. 1.5 à flor 2
Damaschini de flor. 1.5 à flor. 2.10
Satins de flor. 5 à flor. 8
Taffetas de flor. 5 à flor. 9.
Baldacchini brusti maremmati d'or de Cologne la livre flor. 4
Brusti et *baldacchini* d'or de Cologne la livre flor. $^3/_4$
Soie et Camelot l'aune flor. 4.5.
Une chapelle *impériale* d'or de Bologne (?) flor. 40
Une chapelle *d'impériale* d'or de Cologne flor. 50
Une chapelle *d'impériale* d'or de Chypres flor. 60.

Plus tard, en 1453, le brocart d'or qu'on expédiait en Orient se payait trois ducats l'aune, les velours pourpre un ducat ; un vêtement de brocart vert et une zimarre de *zentanin* rouge, coûtaient trois cents ducats ; trente aunes de satin vert et blanc et une aune de velours cramoisi, en tout quatre vingt huit ducats (2). Ces prix augmentaient sur les places de Beyrouth, d'Alexandrie,

(1) *Traité de teinture* cité.

(2) *Matricola dei Tessitori da seta* (Manuscrit du Musée Correr).

de Tripoli, où le commerce de ces produits était très important, et la République entretenait la recherche des tissus vénitiens, en offrant aux ambassadeurs des cours d'Orient des pièces de draps d'or, qu'ils devaient porter à leurs souverains. Les occasions de ce genre ne manquaient certainement pas pendant le quinzième siècle. La République fit présent d'une pièce de drap d'or, valant deux cents



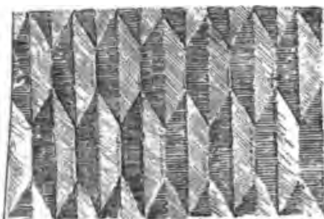
60
Soprarizzo du XV siècle.
(Collection Guggenheim)
Dessin de C. Allegri.

ducats, à l'ambassadeur de Caramanie, venu à Venise en 1463 ; elle offre vingt aunes de drap d'or *pulcherrimus* à l'envoyé de Ussun Cassano en 1464, afin qu'il les présente à son maître (1). En 1526 à Marc Minio, ambassa-

(1) Berchet — *La Repubblica di Venezia e la Persia.* Torino, Paravia, 1865.

deur de la République à Constantinople, furent consignés des vêtements d'une très grande valeur, comme présents au même prince (1).

On y relève entre autres choses : *Un vêtement de altobasso d'oro rizado sopra rizo* évalué deux cent quarante sept ducats, et un vêtement de velours vert d'or à *maniche altobasso rizado* valant deux cent vingt quatre ducats.



61
Damas du XV siècle.
(Collection Guggenheim)
Dessin de d'Este.

Le commerce des tissus vénitiens se répandit également dans le reste de l'Italie, mais tout particulièrement en Lombardie, qui depuis 1420 retirait annuellement de Venise pour deux cent cinquante mille ducats de drap de soie (2). Il est donc facile à comprendre que les métiers à tisser augmentassent au commencement du seizième siècle, et que le nombre des ouvriers occupés s'élevât à vingt

(1) *Capitolare dei Camerlenghi di Comun* (Manuscrit du Musée Correr).

(2) Muratori — *Rerum ital. scriptores*, et Cibrario oeuvre cit tome III.

cinq mille, entre tisserands, filateurs, teinturiers et marchands de teintures, pour la préparation desquelles, ces derniers se servaient des secrets des grecs et des peuples de l'Orient, qu'ils avaient perfectionnés par une pratique longue et constante (1). Les couleurs dominantes étaient le rouge, le vert, le noir, admirées et estimées depuis tants de siècles. On a essayé de les reproduire de nos jours, mais les teintes peut-être semblables aux anciennes à première vue, ne gardent pas longtemps leur couleur primitive; à notre



62
Etoffes du XV siècle.
(Collection Guggenheim)
Dessin de d'Este.

avis, elles s'altèrent et sont bien loin de conserver ces tons magnifiques qu'on observe dans les tissus antiques. Cependant, ces dernières années on est arrivé à un grand perfectionnement, mais il serait très utile aux ouvriers en ce genre et aux historiens de notre art de connaître un petit livre publié à Venise par Jean Rossetti intitulé: *Plictho de l'arte de tentori che insegna tenger panni, telle,*

(1) A Ferrare fut appelé en 1446 Jerôme Alberti de Venise pour y établir une fabrique des tissus. Voyez: Cittadella *Il Castello di Ferrara.* (Ferrara, Taddei, 1875, p. 29).

banbasi et sede si per larthe magiore come per la comune (1). L'auteur *provvisionato* (employé de l'Arsenal), commence poétiquement son petit ouvrage et s'adresse au lecteur par ces vers très curieux :

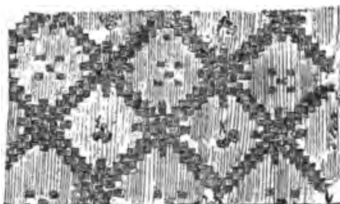
« Voppo fia che i lettor sia sodisfatti
Di l' Opra che a' uiuenti e si opportuna
Distinto è il Perso, Giallo, e come in bruna
Il colorir morelli, et gli sbiadatti,
Il uerde, gli turchini et gli scarlati
E quai portan l' insegna di fortuna
De velluti, damaschi, e di qualluna
Maniera, si puo dir d' arte doptati.
Questo PLYCTO di tenger se vi dona
Iusto, e legal accio che 'l mondo ueda
Ch' à questa arte si può donar corona;
E senza di l' oprar non se mi creda,
Seruitiue con cuor, di l' opra bona,
Et fate che ragion ne l' alma sieda ».

Après il donne des recettes importantes pour teindre la soie en toutes ces couleurs fameuses dans l'histoire de l'art vénitien, qui ont donné la grâce et la vie aux tableaux de Titien et de Paul Veronese. L'importance de ce livre pour la technique de la teinture, nous à décidé à publier à la fin de notre ouvrage quelques recettes sur la teinture de la soie.

Pour protéger l'industrie teinturière, la République avait institué des magistrats appelés Consuls des marchands.

(1) Cet ouvrage est illustré à la première page d'une gravure sur bois. A la fin on trouve cette inscription: *Stampata in Uinegia: per Agustino Bindoni, lo Anno 1549. Imperante lo Inclito Prencipe D. D. Francischo Donato.*

Ces magistrats devaient s'occuper aussi des autres arts de Venise et en regler le commerce, interdisant sous peine de punitions très-sévères l'émigration ou l'initiation des étrangers aux secrets de l'art. En 1481 on ordonne que les *ligadure de zentanini et raxi de ogni condition* ne puissent pas être de moins de 400 fils; celles des velours unis avec poil et *zentanini afiguradi* pas de moins de 300 fils chacune. Ceux qui travaillaient en damas avec or et argent devaient également se conformer à cette règle (1).



63
Etofe du XV siècle.
(Collection Guggenheim)
Dessin de d'Este.

Les draps de soie, par déliberation de 1507, ne pouvaient pas avoir moins de trois *quarte* et demi de largeur avec leur lisière (*cordoni*) selon l'usage étranger (*come fano li forestieri*); elle devait être, savoir : noire et jaune pour les draps de laque, rouge et pourpre, bleu et couleur poil de lion (*pelo de lion*) pour ceux de *verzino,* et ainsi de suite, selon la couleur du drap. En compensation de son patronage, la

(1) *Matricola dei Tessitori* cit.

République depuis 1529, exigeait une taxe sur les produits séricoles, laquelle ne dépassait pas quatre ducats par pièce.

En 1546 on accorde la faculté aux ouvriers de tisser quelque genre de drap de soie que se puisse être, suivant l'usage des étrangers, savoir : velours, satins, et damas de toute sorte et avec toute espèce de soie, selon les systèmes étrangers, pour la soie ; poids, teintures, cimaises, cordons, comme les lucquois pour les satins et les damas, et comme les génois pour les velours. Cependant on recommandait aux ouvriers d'employer de la soie parfaite, et pour la teinture du noir, de la bonne galle d'Istrie, excepté la noir de la vallonie (*valonia ne folia*) (1).

Nous avons jusqu'ici parlé de la technique des tissus, faisant mention des premiers documents de cette industrie qui se trouvent chez nous, sans qu'ils puissent donner une idée juste de la splendeur des ornements en soie pour lesquels Venise était admirée des les premiers temps. Nous voyons déjà au IX siècle Fortunat, Patriarche de Grado, orner ses églises d'etoffes de soie ; Pierre Dauro indique en 1261 parmi ses vêtements *unum samitum de auro cum suis zebelinis, unam veste de cendato albo, unam tonicam de seta viridi* (2); et ils étaient tous vénitiens ou bien de provenance orientale ou grecque, tels que nous les décrit Anastase Bibliothécaire : *cum rotis et aquilis, cum leonibus, cum pavonibus, habentes leones, cum arboribus et gryphis, cum camellis et rotis* (3). Nous n'avons pu retrouver à Venise

(1) *Matricola dei Tessitori* cit.

(2) *Inventarium bonorum s. Petri dauro de confinis S. Silvestri* Manuscrit qui existe dans la collection Urbani.

(3) *Liber pontificum.*

un seul specimen de ces tissus. Quelques figures des tableaux des premiers maîtres vénitiens en sont une reproduction parfaite. On y voit des étoffes avec aigles, lions gryphes et plumes peints finement dans la première moitié du XIV siècle.

A cette même époque, en 1341, Elisabeth Dandolo enumérait ses hardes précieuses. Parmi celles-ci il faut noter plusieurs couvertures de *cendato vermeio*, *viridi torto;* et autres jaunes *de catasamito vermeio,* lesquelles étaient déjà portées par le doge *in magnis solempnitatibus* (1).

Peu de temp après, en 1375, les femmes vénitiennes, abandonnant les modes qui se ressentaient du goût byzantin, commencèrent à s'habiller à la florentine, *alla fiorentina* (2); ce qui signifiait qu'elles abandonnaient le luxe, pour avoir des vêtements qui méritaient bien le reproche de Franc Sacchetti, mais qui étaient certainement plus modestes et plus simples que les premiers. Depuis cette époque varient à la fois les dessins et la qualité des tissus.

Le velours (peu en usage jusqu'à cette époque), connu depuis les âges les plus reculés en Orient, arrive à une perfection inconnue jusqu'alors, et devient, suivant Dupont d'Auberville, *la plus splendide étoffe qui puisse jamais sortir des mains de l'ouvrier* (3). Au velours se joint ensuite l'or de Chypre, préparé en lames minces par les batteurs d'or et les tireurs d'or, et réuni à la trame pour former un fond uniforme. C'est ainsi que furent travaillés les

(1) Molmenti — Oeuvre cit. p. 600,

(2) Bini — Oeuvre cit.

(3) *Atelier de Fortuny* par Davillier, De Beaumont, Dupont d'Auberville. Paris 1875, p. 124.

fameux draps d'or dits *soprarizzi*, les brocarts, dans lesquels on faisait aussi entrer souvent l'or de Cologne, et on réussissait à obtenir un relief avec ce métal, comme dans un travail d'orfévrerie. Les *soprarizzi* servaient à tapisser les appartements, et devant tant de richesses, les



64
Broccato du XVI siècle.
(Collection Guggenheim).
Dessin de C. Allegri.

visiteurs demeuraient emmerveillés, comme ce bon moine Felix Fabris d'Ulm, qui, dans la deuxième moitié du quinzième siècle venait visiter Venise (1).

(1) *Venezia nel MLDLXXXVIII*, reimprimé à Venise en 1881 page 94.

Cette technique s'étendait aussi aux tissus plus communs et de peu d'importance; tous se distinguaient par un goût fin et parfait. De la reproduction d'hommes et d'animaux on passa aux lignes géométriques, aux fleurs de lys, aux *dianthus*, et à toutes ces fleurs et ces fruits agréablement composés et simples dans les premiers temps, plus tard modifiés et corrompus par la fantaisie folle des dessinateurs.



65
Broccato du XVI siècle
(Collection Guggenheim).
Dessin de G. de Franceschi.

La collection la plus précieuse à Venise de nos étoffes les plus anciennes, est celle de M. le Chev. Guggenheim qui l'a réunie avec amour, et a bien voulu mettre à notre disposition le riche matériel qui a servi à illustrer ces pages.

Le plus grand étalage d'étoffes était déployé chez les vénitiens lorsqu'il s'agissait d'un mariage, d'une joûte, d'un tournoi. Ainsi lorsqu'en 1441, Jacques Foscari, le malheureux fils du Doge, épousa Lucrèce Contarini, les

compagnons *della Calza* portaient *zepponi* de velours d'Alexandrie broché d'argent, et des habits de velours cramoisi; les chevaux étaient couverts de velours vert. Dans les joûtes qui eurent lieu à l'occasion de cet événement, les vainqueurs eurent pour prix une pièce de drap d'or de la valeur de 140 ducats (1).

Ces tissus gagnés souvent au peril de leur vie, étaient presque toujours offerts par les vainqueurs aux églises ou aux confraternités. Les étoffes précieuses conservées autrefois à la grande école de S. Marc provenaient de présents ou de généreux legs. Lorsqu'elles furent inventoriées de 1421 à 1450, on y voyait des vêtements de *citanin;* des chasubles de taffetas *zendado,* de soie; des coussins de velours d'Alexandrie et de drap d'or (2). Bien que dans des proportions moindres, les autres grandes Ecoles de S. Marie de la Misericorde et de S. Théodore avaient, elles aussi, des étoffes très-riches (3).

En 1470 le Doge Christophe More disposait par son testament que, de son manteau ducal et de celui de la

(1) *Lettera di Ramberto e Jacopo Contarini ad Andrea loro fratello,* publiée par F. Cornaro (*Opuscula quatuor* p. 167) et par Morelli (*Delle solennità e pompe nuziali,* p. XIII).

(2) *Una soirauesta de citanin blauo, uno panno d'oro da cologna, un fazoleto de seda e d'oro uergado, una planeda de cendado de grana, un manipolo de zendado blauo, una planeda de zendado negro, una planeda de bochasin bianco, una planeda de cathar samito, una planeda de panno de seda campo blauo, un chossin de ueludo alessandrin, una ombrela de pano d'oro. (Inventario della scuola di S. Marco,* manuscrit du Musée Correr).

(3) Matricules de S. M. della Misericordia et de S. Theodore. (Manuscrits du Musée Correr).

dogaresse, en étoffes d'or, fussent faits des ornements ecclésiastiques pour les églises de S. Giovanni Decollato, S. Marc et S. Giobbe (1). Mais la sollicitude des doges, des magistrats et des particuliers était toujours dirigée vers leur cher S. Marc. Les Procurateurs de *Supra* se dédiaient amoureusement à la fameuse basilique, qu'ils ornaient richement avec les présents des princes orientaux,



66
Broccato du XVI siècle
(Collection Guggenheim)
Dessin de C. Allegri.

et dans les inventaires des églises on voit souvent des citations de tissus d'Orient verts *ad opere zale* (avec dessins jaunes), *a tronconi friso d'oro, a figure di crisolema, a campo vermeio con opere zale* (2).

(1) Cicogna — *Iscrizioni*, t. VI, p. 730.
(2) *Atti dei Procuratori de Supra* (Archives de Venise).

Le luxe commençait cependant à inquieter sérieusement les magistrats. Lorsque Barthélémy Alviano général des armées de la République, après avoir vaincu le duc de Milan voulut y faire son entrée triomphale, vêtu très-richement, il commanda des étoffes aux fabricants vénitiens. Sanuto (1) nous raconte ainsi le fait, avec beaucoup de détails, à la date du 19 Juillet 1515: « Il faut savoir que le sieur Barthé-

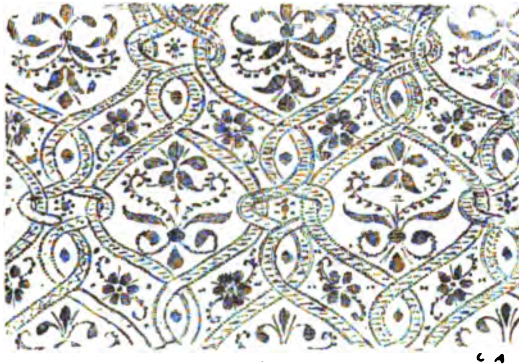


67
Broccato du XVI siècle
(Collection Guggenheim)
Dessin de C. Allegri.

« lémy Liviano, notre capitaine général, a commandé ces « jours-ci un *saio* (habit) de damas à listes d'or battu, très « beau et de grand prix, travaillé, et un surtout de cheval « de.... également blanc à listes d'or *ut supra* très-beaux « et de grande valeur, avec lesquels il veut faire avec le

(1) *Diarii* cités.

« roi, son entrée à Milan, pour lesquelles choses il dépen-
« sera environ Ducats.... ». N'est ce pas là un exemple isolé de luxe extraordinaire ? Mais il y en avait de plus grand encore et tel qu'il devenait nécessaire en 1535, que le Conseil des *Pregadi* fit une loi somptuaire qui interdisait l'usage des vêtements à *striche d'oro, d'argento batudo, filado a troncafilla, le spalliere di velluto, raso, damaschin, et*



68
Broccato du XVI siécle
(Collection Guggenheim)
Dessin de C. Allegri.

altri panni di seta, et di lana tessudi di più colori, exceptés les *ormesini et mocagiari ganzanti* d'une seule couleur. Les vêtements de soie étaient interdits aux femmes de mauvaises vie ; elles pouvaient seulement porter une petite coiffe en soie et des vêtements en drap de Bergame ou de Brescia.

Mais, malgré les lois les plus sévères, les trangressions deviennent toujours plus fréquentes, et les riches

patriciens continuent à avoir leur chambre *d'or,* celle des *soprarizzi,* la *rossa,* suivant les tapisseries en soie ou tissus d'or qui les enrichissaient.

Attendu le peu d'effet qu'avaient produit les prohibitions du 1535, on défendit de nouveau en 1562 (1) toute sorte de housses et de tapisseries tissées d'or ou d'argent, ou bien en soie de quelque largeur que ce fût. Dans les grandes fêtes officielles, cependant, on faisait exception à la loi ; lorsqu'il s'agissait de montrer aux étrangers combien Venise était puissante et riche, on lâchait la bride à la mode ; peu importait à l'Etat qu'un ou deux patriciens, pour faire figurer dignement leurs femmes en présence d'Henri III, dépensassent à un vêtement ou à la décoration d'un palais, leur fortune toute entière ; on gaspillait d'un côté, il est vrai, mais la réputation de la grandeur vénitienne n'avait pas à souffrir, et gagnait de l'autre. Lorsque en 1557 Zilia Dandolo, femme du doge Laurent Priuli fut conduite au palais Ducal, les corporations d'arts et métiers décorèrent le palais avec beaucoup de pompe. Les Salles des Merciers étaient tendues de tapisseries et de brocarts, et sur une colonne se trouvait un très beau tapis tissé d'or. Les tisserands avaient étalé les plus beaux et les plus extraordinaires chefs d'oeuvre de leur art. Dans des fêtes à l'occasion de la victoire de Lepanto en 1571, les bijoutiers, ceux de Toscane, et les merciers couvrirent les maisons de Rialto de grands carrés répartis à ornements de velours, de satins et de brocarts d'or, et en 1595, lorsque Morosina Grimani fut

(1) Loix sumptuaires du Conseil des *Pregadi.*

couronnée dogaresse, de nouvelles fêtes, fournirent l'occasion à l'étalage de nouvelles splendeurs (1).

La dogaresse avait un manteau tout de *soprarizzo* d'or, parsemé de grandes fleurs d'argent, et la corne qu'elle avait sur la tête était de la même étoffe, avec le cercle d'or au dessous duquel était un voile très léger en soie blanche, qui lui tombait sur les épaules ; elle avait ensuite la jupe de drap d'or très riche. C'était le dernier mot de la grandeur vénitienne au seizième siècle.

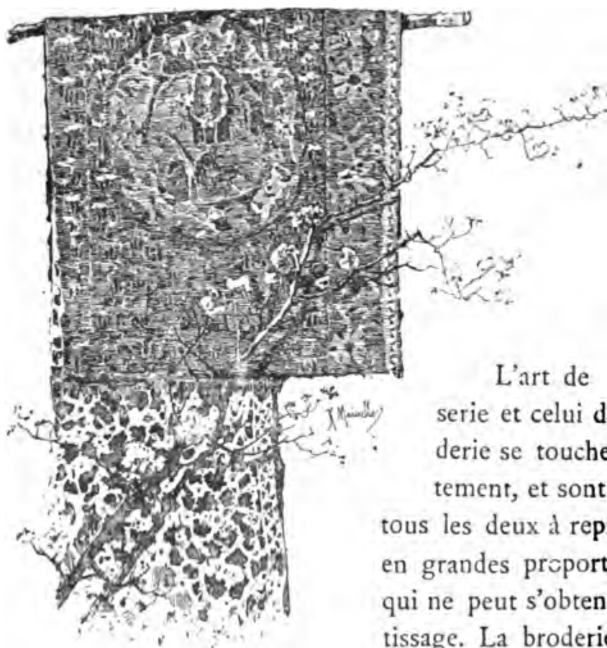
(1) Sansovino — *Venetia*, cit.



TAPISSERIES

ET

BRODERIES



L'art de la tapisserie et celui de la broderie se touchent étroitement, et sont destinés tous les deux à représenter, en grandes proportions, ce qui ne peut s'obtenir par le tissage. La broderie est cependant plus ancienne que la tapisserie, et d'une facture plus compliquée.

On trouve dans l'histoire, que l'art de broder fut introduit à Venise à une époque fort reculée, mais malheureusement il n'en reste plus de vestiges. Des témoignages dignes de foi, nous font, cependant, supposer que les vénitiens étaient fort et habiles maîtres dans cet art.

Par suite d'une tradition laissée par le paganisme, les églises pendant la période du bas-empire, étaient ornées de courtines qui contribuaient à mantenir la vénération et le mystère. Ces courtines, suivant l'usage auquel elles servaient, étaient appelées *vela* (voile,) *vestes altaris, cor-*

tinae, pallia. Fortunat, patriarche de Grado au IX siècle, avait enrichi ses églises de beaucoup d'objets de ce genre, parmi lesquels se trouvaient des courtines qui entouraient les sièges, et des *velí,* probablement brodés par les ouvriers vénitiens. Devant l'autel se trouvait l'*historiale,* sur lequel était travaillée l'histoire de l'Epiphanie (1).

On attachait, dans le culte, une très-grande importance à cet ornement ecclésiastique. Dans le principe, il était nommé, *frontale, dossale, blatta, fundatum, fundolum* (2), suivant la couleur du tissus sur lequel il était brodé, et les sujets qui y étaient représentés; plus tard il fut appelé *paliotto* ou *parapetto,* parce qu'il était placé devant l'autel.

Un des plus anciens parmi ceux qui se conservaient à Venise, c'était celui de l'école de S. Théodore. On trouve une note très importante à cet égard dans la matricule de cette école, où on le dit éxécuté en 1009 pour la décoration du maître-autel (3). Ce travail était brodé d'or sur taffetas grenat, avec les figures de S. Théodore, de S. Pierre, et de S. Jacques. Lorsqu'en 1450, l'inventaire fut de nouveau fait, le devant d'autel était déjà perdu. Celui également brodé, représentant la

(1) Doc. cit.

(2) Gallicciolli. — *Memorie Venete,* t. II. p. 32 et 98.

(3) Voici cette note: « *Ite uno panno da metter dauanti el nostro altar de zendado di grana con tre figure recamato e couerte d'oro fino, zoè uno Sancto Teodoro in mezo da man destra San Piero, da la sinistra S. Jacomo e altri adornamenti. fo facto in lanno mille noue al tempo de la Scuola vecchia. In le teste son lettere recamate d'oro di questo tinore: Anno domini MVIIII opus fecit fieri magister Petrus Drezarius gastaldio Scole Sancti Teodori martir, e sta scritto questa antichità perchè ciachaduno recita* ».

mort de la Vierge, légué en 1206, par Henri Morosini aux moines de S. Sauveur (1), eut le même sort; ils furent détruits tous les deux par l'avidité de réaliser le peu qu'on put retirer de l'or et de l'argent avec lesquels ils étaient travaillés.

La générosité des particuliers et la libéralité des doges firent que l'église de St. Marc, au treizième siècle, possédât des devants et des voiles d'autel si extraordinairement beaux, que bien peu d'églises pouvaient se vanter d'en avoir d'aussi riches.

Dans un cahier écrit en 1283 par Jean Cornaro *de Commendariis* il est écrit qu'il y avait des courtines *cum imperatoribus intus ad equum; cum hominibus sanguineis, cum praeliis imperatorum, cum angelis magnis, cum palmario longo, ad leonibus et palmario* (2). Tout cela était des travaux

(1) *Pannum... in quo est virginis mortem designatam.* (Archives d'Etat à Venise — *Atti della Chiesa di S. Salvatore*).

(2) Dans la *Relatione di Don Fortunato Olmo sopra il Registro da lui fatto delle scritture della Procuratia di Supra.* (Bibliothéque de s. Marc), on trouve l'extrait suivant d'un *Quaternus*, dans lequel Cornaro en registrait les objets precieux du trésor de S. Marc:

Recordare quia hii sunt panni et cortine et vexilla qui, et quae sunt et ponitur in ecclesia Beatissimi Marci in Magnis festiuitatibus.

In primis cortinae duae longae sanguineae cum imperatoribus intus ad equum.

Item cortina una longa, cun hominibus sanguineis intus.

Item cortina una cum campo rubeo, et imperatoribus intus ad equum.

Item cortina una sanguinea ueteri, ad opera purpurea.

Item cortinae duae cum praeliis imperatorum intus.

Item panni 11 de examito, cum Angelis magnis intus.

Item pannum unum sanguineum cum Baptismo Christi.

Item pannum unum rubeum cusitum ad agum cum Xpo in medio.

en broderie qui avaient une grande importance par eux mêmes et par les sujets qu'ils représentaient.

Maintenant on ne trouve plus un seul exemplaire de la broderie vénitienne antérieur au quatorzième siècle, à moins qu'on ne veuille reconnaître comme vénitien ce devant d'autel exécuté probablement à la fin du treizième siècle en style grec, lequel se trouve dans le trésor de S. Marc.

L'artiste y a représenté le Christ au tombeau, entouré de quatre évangélistes, et de deux anges, brodés en soie sur un fond doré. C'est un ouvrage remarquable qui peut être classé parmi les imitations vénitiennes du style grec, mais qui laisse beaucoup de doutes sur sa provenance.

L'oeuvre la plus importante de ce genre, conservée à Torcello dans le musée municipal, c'est la bannière de l'Eglise de S. Fosca de la même ville, laquelle a été sauvée par le Chev. Battaglini, Directeur de ce Musée (1). La bannière, travaillée au point de natte, avec des parties en or filé, représente la Vierge au milieu des fidèles confrères de l'Ecole de la Miséricorde, avec cette inscription:

MCCC . L . XV ADI PRIMO . DAVOTO . FO . FATO . QVESTO PENELO . DE . SCA . FOSCA D TORCELO.

En peu de temps l'art de la broderie diminue d'importance en raison de ce que le tissage des tentures de haute lice vient remplacer les travaux à l'aiguille pour

(1) Battaglini — *Torcello antica e moderna*. (Venezia, Visentini, 1871 pag. 102).

les ouvrages en tapisserie. On trouve des traces de ces travaux en Flandre et en France dès le quatorzième siècle. C'est dans la ville d'Arras que prit naissance cet art, qui en peu de temps se répandit dans toute l'Europe, au moyen des ouvriers flammands ou français. La plus ancienne fabrication en Italie des tapisseries de haute-lice, qui s'appelèrent plus tard *arazzi*, fut établie à Mantoue en 1419, sous les auspices des princes de Gonzague (1), la seconde à Venise, sous le doge Thomas Mocenigo en 1422, par Jean de Bruges et Valentin d'Arras (2).

Les guerres continuelles avec les Turcs, et celles avec d'autres princes italiens, lesquelles duraient encore lorsque fut élu doge François Foscari, firent que cet art ne trouva point un terrain propice à son développement, et resta restreint, et presque oublié, et les fabricants de tentures ne trouvèrent point un accueil favorable de la part des ouvriers tisserands, qui craignaient la concurrence que ce nouveau produit allait faire aux tissus. Les spécimens de ce qu'ils exécutèrent sont depuis longtemps perdus, et il faut recourir à la citation de documents, pour avoir une idée certaine des tapisseries vénitiennes pendant le quinzième siècle. En 1427 Alexandre de Bonromeis laisse à l'Eglise de St. Helène *unam cortinam de razzo* (3), et pendant les années 1431 et 1439 l'Ecole de St. Ambroise

(1) Braghirolli — *Sulla manifattura di arazzi in Mantova.* (Mantova, Segna, 1879).

(2) Urbani — *Degli arazzi in Venezia.* (Venezia, Ongania, 1878)

(3) Cicogna — *Iscrizioni,* t. III p. 359.

et St. Jean de Milanais (1) conserve des *razzi* ou *banchali* et un *palio daltar di razo a uerdure chon nostra dona e missier san zuanne e missier san ambruoxo.* En 1450 l'école de S. Théodore possède également un drap d'autel de *razo* avec l'image de son Saint patron, et les armes des da Ponte (2).

Comme on le voit, les sujets représentés sur les tapisseries vénitiennes ont bien peu d'importance en comparaison de celles exécutées dans plusieurs autres villes d'Italie. Les sujets religieux étaient presque toujours reproduits dans les églises, et les tentures des maisons ou des palais, représentaient ordinairement des feuillages et des fleurs; on disait, *razium cum figuris arborum florentinorum* en 1465, en parlant d'une tenture achetée sur la place St. Marc, et restaurée par un fabricant de tentures pour compte d'un vénitien inconnu qui en possédait d'autres du même genre (3).

Les dessins ou cartons des tentures étaient fournis par de vrais artistes. En effet en 1450, un certain *Alvise pentor,* exécute les cartons de quelques tapisseries, sur commande de la famille patricienne Zorzi, et y représente les exploits de St. Théodore (4); Cosme Turra envoyé à Venise en 1473, y exécute, pour Hercule I. duc de Ferrare, divers dessins pour tapisseries, probablement en-

(1) *Matricola della Scuola di S. Ambrogio e Giovanni dei Milanesi.* (Archives de Venise).

(2) *Matricola di S. Teodoro.* (Musée Correr).

(3) *Nota di spese di un anonimo del sec. XV.* (Archives de Venise).

(4) *A m. Alvise pentor per disegnare de banchali de razo cum la vita de santo Teodoro d. 2. g. 13.* (Archives Martinengo à Venise).

suite fabriquées à Venise (1) qui, non seulement se prêtait à l'exécution, mais encore en avait des grands dépots à la disposition du Duc (2).

La production des tapisseries contribua pendant le quinzième siècle à faire diminuer la quantité des travaux en broderie, qui, confiés désormais aux religieuses, ont bien peu d'espérance de voir leur existence s'améliorer. Les broderies servent à enrichir les ornements ecclésiastiques; on applique des broderies à figurines en soie, de couleur et or de Cologne et de Chypre, sur les chasubles de brocart; dans les vêtements sacerdotaux qu'on conserve encore à l'Eglise de S. Marc, et dans celle de S. Pantaleon, le travail à l'aiguille se confond presque avec les peintures des anciens maîtres vénitiens.

Les peintres mêmes étaient fort habiles dans la décoration de leurs figures. Ces Madones pieuses et souriantes, ces saints durs et pauvres, ont toujours leurs habits brodés à dessins qui ressemblent à des lettres orientales, ou à des frises lombardesques.

Souvent on ajoutait à ces broderies les émaux et les perles, comme sur le fameux devant d'autel, désormais perdu, de l'église de S. Alvise, travaillé entièrement à l'aiguille, en soie, or et perles, sur lequel était représenté la passion du Christ; *oeuvre vraiment remarquable, en peinture, faite à l'aiguille par les religieuses de ce monastère* (3).

(1) Campori - *L'Arazzeria estense.* (Modena, Vincenzi 1876, p. 28.

(2) Campori — cit.

(3) Boschini — *Le ricche miniere della pittura veneziana* (Venezia, 1674, VI. partie page 39).

Cet objet si précieux du quinzième siécle, qui excitait à un si haut point l'admiration de Boschini, fut vendu à un étranger il y a quelques années.

Par suite d'un ancien usage, le Doge devait présenter à l'église de S. Marc, un devant pour le maître autel, et chaque doge faisait de son mieux pour rendre son souvenir le plus precieux possible. Dans les anciens inventaires de St. Marc on trouve cités à plusieurs reprises *paliotti de veludo con fegure de recamo* par les doges Nicolas Mocenigo, Pierre Mocenigo, Marc Barbarigo et Leonard Loredan (1); ces objets sont désormais perdus, à l'exception de quelques uns exécutés à une époque postérieure, conservés encore de nos jours dans cette église. L'histoire se tait quant aux ouvriers à qui fut confiée l'exécution de ces divers travaux.

Parmi les choses qui existaient encore aux temps de Sansovino, dans l'Eglise de S. Marc, on doit regretter l'absence d'un parement ecclésiastique donné à l'Eglise par Louis XII, Roi de France à la fin du quinzième siècle, en reconnaissance d'avoir être guéri d'une maladie mortelle. Ce parement tissé en or, garni de perles, aux armes du Roi, avait été brodé à Venise, sur commande des Procurateurs en 1486, par *Bernardo recamador* (2), qui était employé aussi en 1494 par les moines du couvent de S. Georges pour broder des parements (3).

(1) *Inventario delle cose esistenti nella sagrestia di S. Marco nel 1527.* (Archives de Venise).

(2) *Procuratori di S. Marco, Cassier* 1486-1493 (Archives de Venise).

(3) Cicogna — *Iscriz.* (*S. Giorgio Maggiore*).

A la fin du quinzième siècle, commence la période la plus glorieuse et la plus splendide pour les arts à Venise. *Ils s'épanouissent*, dit Lacroix, *en pleine liberté et s'avancent avec toute l'ardeur dont l'esprit humain est capable* (1). La beauté de la forme devient alors plus décidée; les figures ascétiques cédent le pas à la beauté physique qui reste la règle de toute oeuvre d'art, comme aux temps de la prosperité d'Athènes et de Rome. Mais au milieu de cette grande fête de l'art, le travail de la tapisserie, reste toujours stationnaire et l'importation étrangère augmente considérablement; les fabriques de la Flandre et de la France fournissent une très grande quantité de tapisseries, aux dépens des intérêts et de la réputation de nos officines.

Alors paraissent pour la première fois les dentelles dans les tableaux de Carpaccio, et une légende charmante accompagne l'origine modeste de ce genre de travail.

Un marin de retour de lointains rivages, avait apporté à sa fiancée un rameau de la plante marine appelée *Halymedia opuntia* (Linnée). La jeune fille emmerveillée de ces petits rameaux si minces et si délicats, qui, avec juste raison, sont appelés dentelles des sirènes (*merletto delle sirene*), voulut les imiter à l'aiguille, et trouva ainsi le point de Venise, qui s'acquit l'admiration de tout le monde civilisé (2).

Venant ensuite de la legende au fait rèel, il est certain que les premières dentelles furent appelées *gramite.*

(1) *Les arts au moyen âge et à la renaissance.* Paris, Didot, 1869.

(2) Palliser — *History of lace.* London 1875.

Dans l'Inventaire de l'Ecole de S. Marc (1) aux premières années du quinzième siècle on trouve *tre camixi nuovi con le gramite zale lavorade a san marchi,* et dans un livre de comptes du Dôme de Ferrare, sont citées les *gramite* comme ornement d'un vêtement ecclésiastique (2).

Cependant il semble que les dentelles de Venise se fussent acquises une grande renommée, car, lors du cou-



63
Devant d'autel brodé du XIII siècle
(Trésor de S. Marc)
Dessin de G. de Franceschi.

(1) Manuscrit cité.

(2) Merli — *Origine ed uso delle trine a filo di refe.* (Genova, Sordomuti, 1864) p. 13 : 1469 - *Io Battista de Nicollo d'Andrea da Ferrara debio avere per mia manifatura . . . . per desgramitare e refilare e inzirare e ripezare e reapicare le gramite a camixi qualordexe, etc.*

ronnement de Richard III d'Angleterre (1483), la reine Anne portait un manteau de drap d'or, garni de dentelles en soie blanches et rehaussées d'or, fabriquées à Venise (1). Cette grande réputation de nos dentelles était sans doute arrivée à point par les soins d'une femme charmante et très savante, qui vivait vers la moitié du quinzième siècle; c'était Jeanne Dandolo, femme du doge Pascal Malipiero, qui favorisa, dit-on, également les premiers essais de l'imprimerie à Venise (2).

On essaya alors de faire des dentelles de formes diverses, et d'un travail très difficile. Sous ces noms différents, de point de Venise, de point de Burano, on trouve toujours la même technique, comme aussi dans le point à filet, connu sous le nom de point *greco*, qui remonte à une époque plus reculée que les autres.

Plus tard ce fut le point *tagliato*, le *coupé* des français; nous le voyons reproduit comme ornement des vêtements de deux dames, dans le tableau de Carpaccio, qui se trouve au Musée Correr à Venise.

Vers la fin du quinzième siècle, lorsqu'on essaya de tous les moyens pour perfectionner les arts, on commença à publier les modèles imprimés des dentelles; le première de tous ces ouvrages, c'est *le Burato*, petite brochure très rare, de peu de feuillets, suivie par les publications d'autres éditeurs, comme Vavassore, Zoppino, Paganino, qui laissèrent une entière bibliothéque d'oeuvres sur les dentelles.

(1) Palliser — citée.

(2) Palazzi — *La virtù in giocco*. Venetia, Parè, 1682, et Urbani — *I merletti a Venezia*. (*Venezia*, Ongania, 1876).

Pendant le seizième siècle une nouvelle école commence à dominer dans les arts. Les tapisseries, qui avaient toujours suivi le chemin de la peinture, se ressentent des innovations, et Raphaël lui-même est chargé par Léon X de préparer les cartons de quelques tentures qui devaient être exécutées en Flandre. Des épisodes de la vie de notre Seigneur et des apôtres en étaient les sujets, et ce furent des chefs-d'oeuvre si merveilleux, que toute l'Europe en fut enthousiasmée. Dispersés lors du sac de Rome en 1527, deux de ces tapisseries représentant la *Conversion de S.t Paul* et la *Prédication*, devinrent la propriété d'Antoine Venier, qui en avait orné en 1528, une pièce de son palais à Venise; et le carton de la *Conversion* embellit pendant bien longtemps la galerie du Cardinal Dominique Grimani, également à Venise (1).

Cet événement produisit une très heureuse influence sur les manufactures de tapisseries italiennes, telles que celles de Ferrare, de Mantoue, de Florence et de Rome, pour lesquelles ce fut un réveil très puissant, et depuis lors on eut une idée parfaite de l'habileté italienne dans ce genre de tapisseries.

En peu de temps Venise produit des tentures vraiment parfaites comme ce fragment tissu en soie et argent, qui représente le doge Léonard Lorédan (1501-21), auquel une main imposé le bonnet ducal, fragment qui appartient peut-être à une série de tapisseries qui se trouvaient dans les salles du Palais des Doges (2).

(1) *Notizia d' opere di disegno della prima metà del sec. XVI.* (Bassano, 1800).

(2) Ce fragment existe au Musée Correr.

L'importation étrangère ne cessait cependant, de nuire au développement de l'art, et nous voyons à Venise en 1532 une tapisserie de haute lice, transportée de Brandizzo, laquelle était tissée en or, et représentait une bataille. Elle avait été prise au roi de France à la défaite de Pavie, et mise en vente par André Falier pour plus de douze cents ducats (1). En 1533, André Gritti, doge, abandonne l'usage d'offrir à l'église de S.t Marc un drap de velours, et au lieu de cela, commande aux fabriques de Bruxelles une tapisserie tissée en or et soie, qui excita l'admiration des contemporains (2). De Rome vinrent les fragments de tapisseries qui ornent encore la salle du Collége au Palais Ducal, sorties des officines de la première moitié du seizième siècle, si nous devons ajouter

(1) Sanuto — *Diarî du 5 octobre 1532: Adi 5. Noto in questa matina vidi un bellissimo razo fato a oro de una bataglia et assai hoc mini fo del re di nauara comprado a brandizo per s. andrea falier nel suo retorno p.r di antiuari da alcuni lo prese sotto paccia e lo porto in puia chosto duc. 350 tra danari e robe e si dice ha potuto hauer duc. 1200 ma uol assae piu e cossa bellissima e di gran precio ma io voria piu presto li danari che il razo.*

(2) Sanuto — *Diarî 1533: Noto eri sera zonse il panno di altar di razo seda et oro bellissimo fato far in Fiandra a bruxeles per el serenissimo qual e cossa molto bella e di gran precio come soa serenita lo fara meter in chiexia etiam ne faro nota. Tutti li doxi dà un panno di ueludo lauorado doro o altra sorte per ualuta di ducati. . . . e questo doxe ha uoluto farlo di razo.* Dans l'Eglise de S. Marc existaient dans les premiéres années du XVI siècle, vingt et une pièces de tapisseries leguées par le Cardinal I. B. Zeno. On conserve encore dans la sacristie de S. Marc des tentures représentant les faits de la vie de J Christ, travaillées en Flandre à la fin du XV siécle, qui probablemeut furent leguées par le Cardinal Zeno (*Procuratori di S. M. Atti*, n. 80)

foi à l'inscription qui se trouve sur une arcade: A. D· MCCCCCXL S. P. Q. R. Ces tapisseries qui représentent les amours de Jupiter, perdirent toute leur beauté lorsque Laurent Stella les restaura en 1795.



64
Fragment de chasuble brodé en soie et or au XV siècle
(Collection Guggenheim)
Dessin de G. de Franceschi.

Mais les plus importantes de ces tapisseries exécutées sur ordre des Vénitiens dans d'autres villes de l'Italie,

sont quatre dossiers commandés aux fabriques florentines par le Procurateurs de S.t Marc, pour orner le choeur de cette église: (1) Jacques Sansovino en dessina les cartons, et les tapisseries furent exécutés à Florence en 1551, par le flammand Jean Rost (2). Elle représentent des faits de la vie de S.t Marc, et le dessin en est si magistral, qu'avant la découverte du contrat existant dans les actes des Procurateurs, on en attribuait les cartons à Jules del Moro. Dans le contrat il est stipulé comme condition que ces tapisseries doivent être tissées toutes en soie, or et argent, la chaîne comme le reste, sans qu'il puisse y entrer ni laine ni aucune autre chose.

Il est assez singulier que pour un ordre aussi important, les magistrats vénitiens recourussent à d'autres villes; mais il est juste aussi d'observer que nos fabriques ne pouvaient point soutenir la concurrence de celles de Florence, aidées et protégées par les Grands-Ducs, tandis qu'aux nôtres manquait tout espèce d'appui de la part de la République. Chez nous, la fabrication, aux mains de pauvres artisans, ressentait le plus grand dommage de la concurrence étrangère, et ce fut seulement grâce à la persêverance des flammands, qu'elle se maintint et s'accrut. Parmi ces artistes nous trouvons en 1537, un certain maître Nicolas *razer fiamengo,* qui avait restauré dix *banchali* en tapisserie, y placant quatre têtes nouvelles, pour l'église de

(1) Urbani — *Degli arazzi,* cité. En 1526 on ornait le Choeur avec huit tapisseries presentées a l'Eglise par l'Evêque de Lodi, qui representaient des maisons et des théatres. (Voir Sanudo, *Diarî*).

(2) Urbani — oeuvr. cit. p. 23.

S. Marc (1). On chargeait en 1452, un flammand nommé François, de restaurer deux morceaux de tapisseries par ordre du Conseil des Dix (2); vers 1562 le sénateur Charles Zane, commandait à Lazare Canaam, quatre tapisseries représentant les *Vertus théologales,* sur les dessins du Titien (2); et Alexandre Van der Goes, Bonin Zinquevie, et Gaspard Carnes fabricants flammands, fournirent et exécutèrent des tapisseries pour le palais des doges pendant tout le seizième siècle; tandis qu'un vénitien appelé Jérôme de Bassi, travaille en 1596 huit tapisseries sur des cartons de Dominique Tintoret, pour compte de Catherin Malipiero, représentant la vie de S. Laurent Giustinian (3). Ce sont là des faits qui démontrent combien était vif chez les ouvriers de Venise le désir de donner le plus grand développement à leur industrie.

Mais les lois somptuaires de la République s'y opposaient; tout particulièrement celle des Provéditeurs aux Pompes en 1535, qui interdit à quelque noble ou citoyen que ce puisse être, d'avoir chez lui des tapisseries, et aux Recteurs des villes sujettes, les dossiers à figures, ou à forêts, excepté dans les salles d'audience, et encore qu'elles soient sans or, ni argent ni soie. Le décret fut renouvelé par les Conseil des Pregadi en 1539 et 1542, et dans toutes les lois somptuaires postérieures.

En conséquence de ces prohibitions les tapisseries furent permises seulement dans les fêtes officielles. Mais lorsqu'en

(1) *Procuratori di S. Marco. Libro Cassier* 1534-41. (Archives de Venise).

(2) Lorenzi — *Il palazzo Ducale di Venezia.* cit:

(3) Urbani — ouvr. cit.

1557 le Duc de Ferrare vint à Venise, il fit porter de Ferrare et d'autres villes de ses domaines, les merveilleuses tapisseries qui excitèrent une telle admiration, qu'elles furent l'argument de vives discussions entre les hommes de lettres de cette époque (1).



65
Dentelle a *reticello* XV siècle
(Collection Urbani)
Dessin de R. Mainella.

Les fêtes pour la victoire des Curzolari, celles pour la récéption de Henri III de France, et le couronnement de la dogaresse Morosini, femme du doge Marin Grimani,

(1) Sagredo e Berchet — *Studi storici ed artistici nel Fondaco dei Turchi.* (Milano, 1860).

furent autant d'occasions de montrer combien de trésors artistiques étaient possédés par nos riches patriciens. Mais il est juste de noter que peu de ces tapisseries étaient de fabrication vénitienne.

Ce fut encore à Florence que recourut le doge Marin Grimani, lorsqu'il voulut faire don à l'église de St. Marc d'un devant d'autel. Cet ouvrage qui existe encore dans le trésor de S. Marc, tissé en soie et or, représente le doge agenouillé devant la Sainte Vierge, et fut exécuté en 1598, par Marc Argimoni sur le carton d'Alexandre Allori, au prix de deux cent quinze écùs florentins (1).

De ce grand entrêpot de la fabrication, Bianca Cappello, grande duchesse de Toscane, envoyait en 1550 à Antoine Tiepolo, ambassadeur à l'époque de son couronnement, un ameublement en tapisseries représentant l'histoire de David, et à Florence Thomas Michelozzi commandait douze dossiers, avec l'histoire d'Alexandre, afin de les apporter à Venise (2).

Tous ces faits contribuaient à faire tomber ici cet art, qui ne put plus se relever, bien qu'à des époques plus rapprochées on tentât de faire revivre.

Et on peut en dire autant à propos des broderies les plus riches, également interdites par les lois somptuaires de la République. Les dentelles seulement, comme industrie dont les produits sont communs à toutes les classes, subsistèrent et prospérèrent. Le point *tagliato*, celui à

(1) Conti — *Ricerche storiche sull' arte degli arazzi in Firenze.* (Firenze, Sansoni, 1875, p. 60).

(2) Conti — ouvrage cit. p. 55.

fogliami, défièrent toute concurrence, et arrivèrent au plus haut degré de splendeur, lorsque Morosina Morosini (1), voulant rivaliser avec Jeanne Dandolo, institua une école où travaillaient cent trente ouvrières, qui sous la direction d'une certaine Catherine Gardin, fournirent à la dogaresse ces produits destinés à son usage particulier, et à de riches présents aux Cours étrangères.

(1) Urbani — ouvr. cit.



CERAMIQUE



Des études récentes et des observations nouvelles, donnent à croire que la céramique fut un art assez répandu dans les ilots qui composent Venise, même dans des temps antérieurs à ceux où commence l'histoire; mais cependant elle demeura stationnaire pendant toute la periode du moyen-âge. Les écuelles sont toujours les mêmes pendant plusieurs siècles, les urnes et les amphores ne changent jamais de forme, soit qu'elles proviennent de nos fouilles ou qu'elles soient reproduites au moyen âge sur les margelles des puits vénitiens.

Les productions céramiques ne servaient au moyen âge qu'à l'usage commun; la vaisselle sur les tables luxueuses était pour la plupart en métal, même très-ordinaire, selon la condition de ceux qui s'en servaient.

Cependant avant le treizième siècle, on ne connut à Venise aucun ouvrage artistique en céramique. Le peu de produits de ce siècle, que nous avons découverts dans les

fouilles de Venise, semblent travaillés suivant les préceptes du moine byzantin Théophile (1); ils n'ont pas de dorure, mais un vernis verdâtre ou brun de chaux, de plomb, d'ecailles de cuivre, bleu et safre pour le vert, de fer ou de manganèse pour le jaune.

Le vernis composé par ces systèmes s'appliquait aussi pendant le treizième siècle, aux décorations architecturales en terre cuite. En effet, en creusant le terrain pour établir les fondations du Musée Correr à Venise, construit sur les restes du Fondaco dei Turchi, on trouva des colonnettes et des chapiteaux en terre cuite vernie, qui appartenaient sans aucun doute aux primitives décorations de l'édifice, et peut être à un poële ou cheminée, semblable à cette fameuse de la roche de Monselice. La première construction du Fondaco remonte à l'année 1230.

Donc, la faïence fut précédée aussi chez nous par la terre cuite vernie. Seulement au commencement du quatorzième siècle on commença à couvrir la poterie d'une couche très légère de terre de Vicence, la plongeant ensuite dans un bain de plomb. Ainsi préparée, la terre était travaillée à l'ébauchoir (*bistugio*), et il en résultait ce genre de produit nommé *alla Castellana,* peut être de la ville de Castello, qui en fabriquait une grande quantité. Il est certain cependant, qu'avant le quatorzième siècle, on comptait à Venise plusieurs officines de *scudeleri* (fabricants d'écuelles), qui exerçaient leur métier suivant le système rapporté par Piccolpasso (2), et ils se réunirent en corpo-

(1) *Diversarum artium schedula.*

(2) *I tre libri dell'arte del vasajo* (Roma, 1857).

ration en 1300, sous le nom de *ars scutellariorum de petra,* (art des fabricants d'écuelles en pierre (1), avec un réglement de nature à éviter les fraudes et les tromperies, qui d'ordinaire s'introduisent dans toutes les branches de l'art.

Dans ce temps là les vénitiens se servaient d'écuelles (*scutelle*), de plats (*pladene*), de jattes (*messore*), ustensiles dont on trouve aussi la reproduction fréquente dans les mosaïques de S. Marc. Ceux qui présidaient aux métiers, devaient veiller à ce que les prescriptions du règlement



66
Anciennes formes de vases du XIII siècle.
(Mosaiques de S. Marc).

fussent exactement observées, et quand on achetait de l'argile (*gleta*) ou de la caoline (*blanco*), il fallait en donner avis aux magistrats. La cuisson de ces poteries avait lieu pendant la nuit, pour ne pas causer de dérangements aux citoyens (2) et le travail était interdit pendant les mois de Décembre et Janvier. Hormis ces règles techniques, tout le reste était parfaitement libre; mais pour arriver à un

(1) *Capitulare artis scutellariorum de petra.* (Archives de Venise).
(2) *Capitulare Dominorum de Nocte* (Musée Correr.

degré vraiment artistique, cette industrie devait laisser s'écouler presqu'un demi-siècle. Vers la fin du quatorzième, les *scudeleri* prirent le nom de *bocaleri* et instituèrent une corporation religieuse sous le patronage de S. Michel (1). C'était le premier pas sur la voie artistique, et déjà au commencement du quinzième siècle on avait fait un grand progrès, pendant que Luc della Robbia, sculpteur florentin



67
Carreau du pavé de la Chapelle Giustiniani.
Eglise de S. Hélène.
(Collection Urbani).

appliquait sur la terre cuite le vernis stamnifère, et produisait ainsi une révolution dans l'art italien.

(1) La Matricule de l'art fut renouvelée en 1593 sous les auspices de S. Michel Archange dans l'église de S. M. des Frari où les *bocaleri* avaient leur tombeau.

A la même époque les Maures d'Espagne, et surtout de Mayorque, répandaient dans toute l'Europe des poteries vernies avec reflets métalliques.

Le commerce de ces produits était sans doute nuisible à la céramique vénitienne, mais quand les autres villes d'Italie fournirent des poteries élégantes et bien peintes, les magistrats, sur la demande du *Gastaldo* de l'art, prohibèrent par décret du 20 Juin 1426, les travaux étrangers, à l'exception des poteries de *Magiorica* ou de *Magiolica* auquels on ajouta en 1455, les *correzuoli* (creuzets?) et les produits en terre de Valence (1).

Cependant il ne nous reste rien, ou presque rien de ce qui dans la suite, fut fabriqué par nos ouvriers. Le plus précieux monument de la céramique vénitienne, le pavé de la Chapelle construite dans l'église de S. Hélène par Jean et François Giustinian, pendant la première moitié du quinzième siècle, fut détruit lors de la suppression Napoléonienne. Cicogna (2) rappelle l'aigle bleu sur fond blanc, avec cette seule inscription : IVSTINIANI, qui était peinte sur ce pavé. Un fragment trouvé dans les fouilles

(1) *Matricola dei Bocaleri* (Archives de Venise) : *MCCCCXXVI die XX mensis Juni.* Sur demande de *Girardo Scudeler de s. Tomaso gastaldo de l'Arte dei Scudeleri, et Compagni* les *Giustizieri Vecchi* prohibent les ouvrages étrangèrs *non intendendo in questo Lauorier forestier tuto quel lauorier che uien da Magiorica el qual ognun possa uendere, et uender a suo beneplacito.* Les prohibitions furent renouvelées en 1437, 1438 et 1455. Ces dates sont anterieures à l'Inventaire du Château d'Angers où l'on croyait trouver mentionnées pour la première fois les poteries de Mayorque et de Valence.

(2) Cicogna — *Iscrizioni* cit.

de cette île, réprésente une main couverte de l'armure, avec l'inscription sur un ruban: BONA FE NON EST M....

Le fond de un fragment est légèrement teint en vert, les lettres et les contours de la main, sont de ce bleu brillant et uniforme qu'on trouve dans les produits d'Urbino, du quinzième siècle.

A cette époque, ou peu après, fut construite l'église de S. Giobbe. La générosité des particuliers, la munificence des doges firent de cette église un vrai trésor de l'art dans tous les progrès, et la Chapelle bâtie par les Gatti, possédée plus tard par les Vendramin et les Martini reste comme témoignage lumineux des progrès de la céramique à Venise (1).

C'est un plafond en terre cuite pour lequel l'artiste essaye d'un procédé qui n'avait pas été jusqu'alors expérimenté à Venise, et qui était celui de Luc della Robbia. Dans le centre est représenté Dieu le père, en haut relief, avec des médaillons émaillés représentant les Evangélistes lui forment couronne avec encadrements de guirlandes, de fleurs et de fruits en relief, aux couleurs très fortes. Le fond est couvert de petites plaques de faïence, couleur tanné ou châtain, de jaune et de vert. Cette oeuvre, exécutée dans le style de Luc, est probablement d'un de ses élèves, peut être de cet Antoine Rossellini, florentin, qui decorait aussi à S. Job une chapelle qui se rapproche du style de ces terres cuites.

Il n'y a pas de doute que ce plafond ne fut travaillé entre 1450 et 1470, époque à laquelle était bâtie l'église

(1) Cicogna *Iscrizioni* cit. t. VI, p. 602-603.

et qu'on doit le reconnaître comme produit de nos fabriques, la terre employée étant parfaitement sembable à celle des monts de Vicence d'où précisément la tiraient nos potiers.

C'est la même terre qu'on rencontre dans les poteries qui servaient aux usages journaliers des vénitiens.



68
Plat en faïence de Venise du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

Les écuelles, les plats, les coupes, les bassins d'or et d'argent cédaient le pas dans la seconde moitié du quinzième siècle à la terre cuite vernie, sur laquelle étaient tracées à l'ébauchoir, des figures de Saints, d'hommes aux cheveux tombant sur les épaules, et de femmes à la chevelure nouée sur la nuque, de gracieux profils, simples et excessivement purs, comme ceux de Carpaccio et deBellini.

Une quantité d'écuelles et de plats de ce genre, colorés légèrement en vert et jaune, existe dans nos Musées, et un petit vase (*alberello*) de la collection Fayet de Paris, un bocal que nous possédons, portant le buste d'un ange en relief, dans le style de Luc della Robbia, démontrent comment on peut unir l'art aux exigences les plus communes de la vie.



69
Plat en faïence de Venise du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

Lorsque nos fabriques étaient à peine entrées dans une phase vraiment artistique, Faenza, Pesaro, Urbin et autres villes d'Italie et de l'étranger produisaient des faïences d'une beauté extraordinaire, et excitaient ces ouvriers à chercher fortune en des lieux où on ne connaissait pas à la perfection les secrets de l'art. C'est ainsi que Mainardo d'Antoine, fabricant de bocaux à Pesaro, vint s'établir à

Venise, à S. Pantalèon et faisait sont testament en 1477 (1), laissant à son fils Jacques « *apotecam a bocalibus cum suis strumentis dicte apotece* ».

En 1489, un certain Mathée d'Alvise, fabricant de Faenza, demeurant à Venise, qui, à ce qu'il parait, jouissait d'une grande réputation, avait fait sur commande (2), pour le doge Augustin Barbarigo, des bocaux et de plats, d'une valeur extraordinaire, peints par un maître du nom de Tommaso *disegnador* (3).

Il n'y avait pas alors ces expositions industrielles, organisées comme c'est l'usage aujourd'hui ; mais à l'occasion de quelque fête pendant l'année, on exposait les plus beaux produits sur la place S. Marc, où toute la ville pouvait les admirer. Le malheur voulut que les officiers des Procurateurs de S. Marc abîmassent à un tel point les objets exposés par *Alvise,* que celui-ci demanda à être indemnisé du dommage, et réclama troit cent soixante dix ducats ; et il semble qu'il obtint ce qu'il demandait.

Cependant nos ancêtres avaient un amour tout particulier pour l'art de Faënza, peut-être parce qu'il était arrivé à un degré de perfèction très grande. Dans les décrets de prohibition pour les produits étrangers, on faisait

(1) Archives des Notaires de Venise (Actes de Ph. Trioli).

(2) *Procuratori di S. Marco.* (*Decreti e Terminazioni*). Ce document à été publié par nôtre savant ami Ch. Malagola dans son ouvrage : *Memorie storiche sulle Majoliche di Faenza.* (Bologna, Romagnoli 1880, p. 428).

(3) Dans le Registre Matricule des *Bocaleri* existent dans les Archives de Venise, on trouve ces nom d'artistes du XV siècle : *1408 : Zuane de Rigo da Casal Mazor Boccaler ; Zuan de Basso Boccaler ; Zuane Boccaler, 1426 : Girardo scudeler de s. Thomà.*

toujours exception en faveur des travaux en terre de Faenza, et par les traités de commerce entre Venise et cette dernière ville, stipulés en 1503, il était accordé l'entrée libre à ses produits (1). Et de cette façon, l'art chez nous, par de continuels exemples, arrivait à ce point de disputer à ceux de Faenza la première place dans la fabrication, de manière qu'en 1518 Isabelle Gonzague, duchesse de Mantoue donnait ordre à Alphonse Trotti (2), représentant du Duc à Venise, de lui envoyer quelques *piadenelle di preta* (plats en terre) de Venise et de Faenza. En les recevant elle témoigna sa satisfaction, en disant qu'elles étaient de *bella preta et benissimo lavorate secondo l'appetito suo* (de belle terre et très bien travaillées et tout à sa satisfaction).

Le pavé de la chapelle que fit édifier la famille Lando, dans l'église de S. Sebastien, est une imitation des produits d'Urbino. Il est composé d'une grande plaque en faïence, sur laquelle est peint l'écusson de la famille Lando au sein d'un grande aigle; trois cent quatre vingt sept carrés, grands et petits en forment l'encadrement représentant des bustes d'hommes aux cheveux tombant sur les épaules, et la tête couverte d'un casque, des mascarons, des griffons, des fleurs et des fruits. Quelques uns portent des légendes comme celle-ci : EL FIN FA TVTTVNO, d'autres les initiales VTBLQ, CEL, TAG entrelacées en forme de

(1) *Item sia lecito a dicti Faentini condur a uender ogni loro Lauoro di Terra per tuti y lochi et terre de vostra Sublimità, pagando li Debiti Datij, et etiam passando per transito per l'alma cità de Venetia.* (*Capitula Fauentiae cum Republica Veneta du 1503*, publiés par Malagola dans l'ouvrage cité, p. 109).

(2) Malagola — oeuvre cit., p. 364-365.

monogramme. Sur deux de ces plaques il y a aussi la date 1510, époque de la fabrication de cette oeuvre précieuse.

Il est sans contredit que ce pavé a été exécuté par des artistes d'Urbino qui demeuraient à Venise pendant les premières années du seizième siècle (1).



70
Cruche en faïence de Venise du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

Cette circonstance que beaucoup d'artisans étrangers s'étaient établis à Venise, a fait que les meilleurs ouvrages en céramique vénitienne ont été attribués à d'autres fa-

(1) Urbani — *Studj intorno alla Ceramica veneziana.* (Venezia Naratovich, 1875).

briques de faïence. Lazari, lui-même, illustrateur très érudit du Musée Correr à Venise, attribuait à Casteldurante ces faïences décrites dans sa *Notizia* (1), tandis qu'il est presque hors de doute qu'elles doivent être attribuées à Venise :

« 273 Coupe *amatoria,* diam. 21 haute 5, sans le « pied qui manque. Buste de jeune fille en vêtement cou- « leur bleu de ciel et avec voile couleur tanné qui, partant « de la tête vient couvrir les épaules.

« 274. Petite plaque haute 18 c. l. 15 c. Buste de « doge tourné aux deux tiers à droite, ayant sur la tête « la corne ducale enrichie de pierreries ; derrière la tête, « cartouche avec le nom : TOMASO MOCENIGO, et dans « l'angle supérieur à droite les armes des Mocenigo ; le « fond bleu (2).

« 275. Plat de 24 c. de diametre, très peu profond. « Dans un contour de grotesques bien composées, en « grisaille sur fond bleu, figure, également en grisaille, « un buste de femme vue de profil, regardant à gauche, « la tête couverte d'une coiffe ornée d'arabesques, sur fond « jaune, avec le nom de celle dont c'est l'éffigie : LAVRA « DIVA. Derrière, aucun signe ; émail de couleur livide.

« 276. Plat, semblable au précédent, mais le contour « au lieu de grotesques, a des trophées, et la femme qui « y en est représentée se nomme : SILVIA BELLA.

(1) Lazari — *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia.* (Venise, Commercio, 1859).

(2) Dans la collection du comte Pierre Gradenigo de Venise on conserve une de ces plaques avec le portrait et le nom du doge P. Gradenigo, qui semble avoir été travaillée par l'auteur de celle du Musée Correr.

Nous ne savons, cependant, sur quelles renseignements téchniques et artistiques Lazari s'est appuyé quand il jugeait ces faïences. On reconnait en elles le trait franc et sur des artistes vénitiens : notre bleu qui a un ton tout spécial si vanté par les poëtes, domine en elles d'une façon particulière et très évidente, le jaune a la couleur de l'or qui se retrouve sur les faïences vénitiennes conservées dans d'autres musées. Nous n'hésitons donc pas a les restituer, comme provenance à nos fabriques de la moitié du seizième siècle.

Les relations avec l'Orient que Venise entretenait plus fréquentes qu'aucune autre ville d'Europe, rendaient nos ouvriers désireux de se former à imiter les produits artistiques que l'on tirait de cette région. Marco Polo, à son retour du continent asiatique, fit connaître la porcelaine aux vénitiens, et elle fut encore plus en honneur lorsque, en 1461, le Sultan Abulfet Hamet en expédia une vingtaine de pièces, comme présent, à la République (1).

Ce fait, il est inutile de le dire, excita le plus vif enthousiasme parmi les artistes et les gens riches, et les détermina à tenter tous les moyens pour faire de la porcelaine. Mais la science de composer de nouveaux secrets était la specialité de ceux qu'on appellait alors alchimistes, et ce fut un nommé Antoine, alchimiste (*archimista*), qui en 1470, étudia tous les moyens pour imiter la porcelaine orientale, et il semble qu'il réussit avec une telle perfection, qu'au dire d'un contemporain, ses produits paraissaient

(1) *Vite dei principi di Marino Sanuto.* (Manuscrit du Musée Correr).

venus des Etats barbaresques et peut être encore meilleurs. Voici ce qu'écrit de Venise à ce propos un père Vielmo de Bologne en Avril 1470 à un de ses amis: « Magnifique « Seigneur mien. Vous aurez avec la présente un bassin « et un petit vase de porcelaine que veut vous envoyer « M. Antonio alchimiste, qui avait fini de chauffer son « nouveau four de S. Simeon. Ces deux pièces sont faites « par le maître avec une très grande perfection, car il « à réduit les porcelaines transparentes et très belles « avec certaine bonne terre que, comme vous savez, vous « lui avez fait avoir, lesquelles porcelaines avec des vernis « et des couleurs admirables deviennent un si beau travail, « qu'elles semblent venues de Barbarie et peut être meil- « leures. Son secret a mis en travail tous nos potiers et « nos alchimistes, mais lui qui est alchimiste ne veut pas « leur donner le secret d'une aussi belle invention. Hier « il vint chez lui un sénateur d'une très grande famille, « qui lui a promis de parler avec des personnes influentes, « de son invention et de sa grande valeur. Je vous fais « part de cela, parce que je sais que vous aurez beaucoup « de plaisir à le savoir. Et que Dieu vous conserve et « saluez tout le monde à Padoue, et je me recommande « a vous.

« De Venise avril MCCCLXX.

p. Vielmo de Bologne (1) ».

(1) Cette lettre a été publiée dans le *Bullettino d'arti, industrie, etc.* (Décembre 1877), et par le Baron Davillier dans *Les origines de la porcelaine en Europe.* (Paris, Librairie de l'Art, 1882, p. 27).

On pourrait en lisant ce document dans sa simplicité, objecter que les essais de fabrication de porcelaine, faits par maître Antoine, ont été des songes enfantés par l'imagination de l'alchimiste et du moine, auteur de la lettre ci-dessus, trompés tous les deux par une composition de pâte vitreuse semblable à la porcelaine; mais les assertions du moine, le fait que les potiers et les alchimistes cherchaient à lui dérober sont secret, et puis aussi le fait de vernis et de couleurs employés dans la fabrication, tout cela nous porte à croire, qu'il s'agit dans ce cas, à n'en pas douter, d'un fait réel, et non imaginaire. Il est cependant vrai de dire que la nouvelle découverte, bien que premier essai de fabrication de porcelaine en Europe, eut un très malheureux résultat, et mourut, peut être, avec celui qui l'avait trouvé; mais dans une note d'achats faits à Venise pour compte du Duc de Ferrare en 1504 est inscrit: *Lires 2, 3, pour ecuelles sept de porcelaine contrefaite;* cela prouve donc qu'on continuait à fabriquer de la porcelaine à Venise (1).

On avait perdu le souvenir de l'alchimiste, quand en 1518, un certain Léonard Peringer, *spechiarius* (*miroitier*) présentait une suplique aux Provéditeurs de *Comun*, exposant qu'il avait trouvé depuis six mois un nouveau procédé ou « *defitio qui n'avait jamais été employé ni imité* « *dans cette respectable ville de Venise pour faire de bons et* « *excellents travaux de toute sorte de porcelaine, transparents* « *comme sont ceux du levant,* » demandant de pouvoir obtenir le privilège de la fabrication (2). Il parait cependant

(1) Campori — *Notizie storiche e artistiche della majolica e della porcellana di Ferrara.* (Modena. Vincenzi, 1871, p. 33).

(2) Urbani — *Studj* cités, p. 38.

que le privilège fut refusé à Peringer, car un an après, le 17 Mai, Jacques Tebaldo ambassadeur du Duc de Ferrara, écrivait de Venise à son souverain, lui remettant un *petit plat et une écuelle de porcelaine imitée* (1), fais par un maître auquel il les avait commandés, qui était resolu à ne plus vouloir s'occuper de la fabrication de la porcelaine,



71
Vase en faïence de Venise, de la fin du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

à moins que le Duc ne desirât le faire travailler à Venise pour son propre compte. Aux propositions que lui fit l'ambassadeur de se rendre à Ferrara, Peringer allégua pour

(1) Campori — *Notizie* cit. p. 32.

excuse, son grand âge qui ne lui permettait pas de laisser Venise.

La chose en resta donc là, ce ne fut que bien des années après, que la porcelaine fut fabriquée à la cour des Princes d'Este, par d'autres ouvriers qu'on ne peut confondre avec Peringer.

Les résultats malheureux obtenus par les inventeurs de la porcelaine à Venise, n'influèrent nullement sur le sort de nos faïences, estimées et demandées de tous côtés. A cette époque deux potiers de Faënza, Julien Gambin et Dominique Tardessir, adressaient à Henri II de France, une supplique dans laquelle ils disaient : *qu'ils ont la connaissance et expérience de faire la vaisselle de terre, façon de Venise* et qu'en conséquence il leur fût accordé la permission d'établir à Lyon une fabrique de poteries de ce genre (1).

Quant à la qualité, au caractère, au genre de ces travaux, la pétition ne rien dit. Piccolpasso auteur de livre le plus important sur la technique de nos fabricants de vaisselle, parle de six genres de peinture en usage à Venise de son temps, c'était la peinture *avec arabesques, avec grotesques, avec feuilles, à fleurs et fruits, à feuilles de douzaine, à porcelaine et à histoires*. Les arabesques se payaient un florin le cent ; les grotesque huit lires, les fleurs et fruits cinq lires, les feuilles de douzaine deux lires.

Nous croyons que telles étaient les peintures sur faïence que les deux potiers de Faënza avaient l'intention d'in-

(1) La Ferrière-Percy — *Une fabrique de faïence à Lyon*. (Paris Aubry, 1862).

troduire en France, peintures qui étant en usage spécialement à Venise, devaient être arrivées à un degré remarquable de perfection.

En venant à parler des fours dont on se servait pour cuire le poterie, et aux procédés employés pour préparer les terres, Piccolpasso se répand en louanges, surtout pour les vénitiens : « Il s'en fait à Venise dit-il, de grandes et de petites. J'en ai vu une, moi-même chez M. Francesco de Pierre du potier de la terre de Durante. »

Les historiens de la céramique dans ce nom de Francesco de Pierre *del vasajo,* ont voulu trouver celui d'un artiste qui aurait travaillé à Venise. Cela nous parait à nous au contraire une erreur d'interprétation, parce que cette période se réfère à un potier qui avait à Castel Durante un four semblable à ceux dont on se servait à Venise.

A Venise, bien des artisans en faïence trouvèrent une hospitalité courtoise ; *Baldassare de Baldassini da Pesaro, Comin de Girardo Fontana d'Urbin,* descendant d'un de ces fameux Fontana dont Urbin se glorifie, un certain *André Urbinate,* mort avant 1566, laissant son fils Guido, héritier de son art, lequel habitait comme Fontana, à S. Barnaba, vinrent se fixer ici. Florence donna à Venise un *Oliviero ;* Faënza un *Vincent de Benoît Gabellotto* et *Jean Marie ;* Trévise un *Angelo,* et un *Bernardin de Martino,* qui s'intitulait modestement *dessinateur de bocaux ;* Castel Durante ce *Balthazar Marforio* qui vivait encore dans les premières années du dix-septième siècle.

On peut attribuer à ceux-ci et à beaucoup d'autres excellents artistes, les deux plats en faïence du Musée de South Kensington, portant les dates: *1540 adi 16 del mese*

de Otubre, et 1543 13 aprile, peints avec arabesques et médaillons; celui de la collection Narford, représentant la destruction de Troie, avec l'inscription: *fatto in Venezia in Castello 1546.* D'autres ont aussi l'indication du nom de l'auteur. Celui avec jours et écailles de poisson qui existait autrefois dans la collection Castellani de Rome avait sur la gorge à fond bleuâtre, deux bustes, et derrière, l'inscription:

1543
i Venetia a sa
Bernaba

M.° Jacomo.

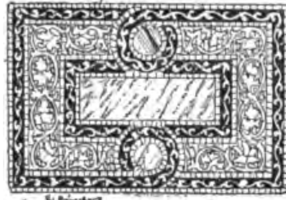
L'autre, de la collection de Brunswick, avec une peinture représentant un épisode de la vie de Moïse et d'Aaron, porte l'inscription:

1568 zener
Domenico da Uenecia feci
in la botega al ponte sito del
andar a S. Polo

Il semble que près de ce pont demeuraient plusieurs autres potiers. Un plat du Musée de Kensington peint avec ornements fu fait comme le dit l'inscription au revers: *In Venetia in contrada di S. Polo in botega di M. Ludovico.* Il est, par conséquent hors de doute, que le noyau des officines de céramique était dans la paroisse de S. Polo, près de l'église de S. M. dei Frari, où se trouvait l'école des potiers.

C'est ainsi que l'art progressait, que le commerce se soutenait florissant, sans avoir besoin que l'importation étrangère vint troubler la production indigène, protégée par un nouveau décret de prohibition contre les poteries d'autres pays, publié en 1568.

Les derniers échantillons de la céramique vénitienne du seizième siècle sont, une cruche sphérique, peinte avec des fleurs, des ornements et un grand médaillon représentant Thétis et Pelée, et un vase à épices, avec fruits et fleurs, sur la partie supérieure duquel est peint le buste d'un paysan, lesquels se trouvent au Musée Correr à Venise.



VERRERIE



Dans les fouilles que l'on fait sur le territoire de la Vénétie, on découvre souvent des ouvrages en verre de quelque importance artistique, qui attestent l'origine très ancienne de cette branche d'industrie chez nous. A Padoue, par exemple, on trouve des verreries de l'époque étrusque, d'autrefois des écuelles *murrine* très remarquables et très estimables (1). A Concordia, le chev. Bertolini trouva des verres coloriés du temps des Romains, et on en rencontre constamment de nouveau, dans les fouilles, que l'on fait à Torcello. Cette quantité de produits vitrés dans le sous-sol de nos provinces, fait conjecturer que la fabrication en était très répandue dans la Vénétie. Mais dans les documents conservés dans les archives, on

(1) Au Musèe de Padoue on conserve deux exemplaires des *murrine.*

ne trouve nulle trace de fabrication qu'au treizième siècle, à moins qu'on ne veuille prendre comme indice de verriers la qualité de *fiolarius* (fabricants de bouteilles ?) ajouté au nom d'un certain Pierre Flabanico en 1090 (1). Aussi dans le *Liber plegiorum*, à la date de Mai 1223, on trouve inscrits plusieurs personnes appartenantes à l'art des *fioleri*, (fabricants de fioles) (2). Martin da Canale, en décrivant la processions des arts et de métiers vénitiens à l'événement au dogat de Laurent Tiepolo, en 1268, parle de la part qu'y prirent les fabricants de verre de Murano, qui firent alors étalage des plus beaux produits réunis de leurs officines (3).

De cette époque est probablement un vase en verre verdâtre avec anse, trouvé dans les fouilles du *rivo vetrai* à Murano, conservé dans le musée de cette dernière ville; sa forme rappelle celle des vases reproduits dans les mosaïques de S. Marc, exécutées à la même époque. Rien cependant, ne justifie d'où provinsent des mosaïques employées en l'année 580, pour l'église de S. Euphemie à Grado, celles du dôme de Torcello, environ vers l'an 1000, et celles pour l'église de S. Marc, pendant le XI siècle. Il est bien vrai que les grecs connaissaient le secret des pâtes, même en ces temps là, et que quelques artistes grecs auraient du les importer chez nous, mais il n'y a pas encore de suffisant, pour prouver la paternité

(1) Cecchetti — *Delle origini e dello svolgimento dell'arte vetraria muranese.* (Venezia, Grimaldo, 1872, p. 8).

(2) *Liber Plegiorum Comunis* (Archives de Venise).

(3) *Cronaca dei Veneziani,* publiée dans l'*Archivio Storico Italiano* (Firenze, Viesseux, 1845, p. 32).

de ces pâtes vitrées, au moins des raisons qui puissent résister à une saine critique.

Le commandeur Cecchetti, qui a fait une étude importante sur l'industrie verrière de Venise et de Murano, cite les réglements émanants du gouvernement de la République, concernants l'industrie verrière vénitienne et la muranaise, et les differents noms de cette industrie florissante et enviée dans tous les siècles.

Dans les documents des Magistrats vénitiens on trouve des lois depuis le treizième siècle, et avant tout la prohibition d'exporter la pâte du verre, où les matières employées à sa fabrication; le travail est établi pendant les mois les plus doux, afin d'éviter le dommages causés par l'excessive chaleur, et on permit pour le chauffage des fours les bois d'*olnario* et *olmario* (orme?). Plus tard, on révoque cette dernière disposition, permettant qu'on puisse tirer des fôrets, jusqu'à deux milles charettées de bois quelconque, qui devaient être distribuées par les *Giustizieri vecchi* (1).

Mais en 1291 pour la sûreté publique, les verriers s'aglomèrent à Murano, donnant à ce pays les moyens de rendre son nom illustre et fameux dans les siècles à venir (2), laissant à Venise les fours de *verixelli* (petits verres). Bientôt la renommée de Murano fut connue en Italie, s'assurant ainsi des commandes qu'on ne pouvait exécuter ailleurs.

(1) Lois du Conseil majeur de 1275, 1282, 1287, (Cecchetti oeuvre cit. p. 21).

(2) Loi du 8 novembre 1291 (Cecchetti, p. 22).

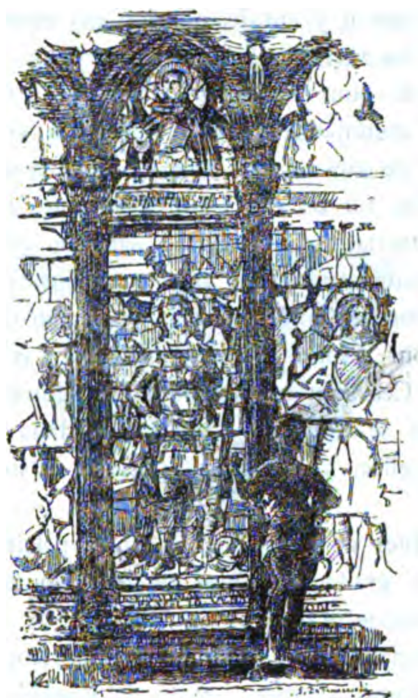
Bien antérieurement au quatorzième siècle, une autre branche de l'art avait pris place dans nos lagunes; celle des *cristallaj di cristallo di rocca* (fabricants de cristaux de roche), qui par le moyen du polissage au moyen de la roue, parvenaient en 1300 à façonner le quartz le plus dur et à en faire des vases pour reliquaires, des manches de couteaux, des glaces pour tableaux (*ancone*), ou pour croix, des boutons, des verres, des lunettes et tant d'autres petits objets d'un usage presque commun (1).



72
Vases en verre du XIII siècle.
(Mosaïques de S. Marc).

Cette grande quantité de produits en quartz, et le prix qu'on leur attribuait à cause de leur transparence, et de leur blancheur exceptionelles, fit naître chez les verriers de Murano, le désir de les imiter au moyen de verre, qui en peu de temps, arriva à un tel degré de perfection, qu'on pouvait le prendre pour du quartz, et menaça sérieusement l'ancienne industrie. La loi prohibitive en date du mois d'Avril 1300, interdisait l'imitation du quartz, sous les

(1) *Capitolare dei cristallaj di cristallo di rocca.* (Archives de Venise) cité par Cecchetti.



73
Détail du grand vitrail attribué à Jerôme Mocetto
(Eglise de S. Jean et Paul).
Dessin de G. de Franceschi.

peines les plus sévères, bien que ces imitations eussent trouvé en Allemagne un accueil favorable (1).

A Venise il y eut des ouvriers qui travaillèrent admirablement les verres coloriées et ceux peints pour fenêtres, spécialement pour les églises. En 1318, nos fabricants avaient la commande venue d'Assisi des vitres pour les fenêtres de ce couvent (2), et cela prouve la supériorité des nos produits sur ceux des autres fabriques de ce temps-là. Olivier Forzetta, notaire trévisan, dans son *Quaternus rationum,* que nous avons cité antérieurement, parle de certaines fenêtres exécutées vers 1335, par un *maestro Marco* peintre, pour l'église de S. M. des Frari, et les dit merveilleuses. Ces sont les magnifiques fragments des vitraux peints, qui se trouvent actuellement dans une chapelle de cette église, peu connus à Venise, et mêmes par les historiens.

Les ducs de Milan, en 1400, appelaient pour travailler aux grandes fenêtres de leur Dôme fameux, un certain *Tomasin Axandri,* vénitien (3).

Maintenant de ces monuments importants et des deux fenêtres peintes sur les cartons de Barthèlemy Vivarini dans l'église de S. Pierre martyr à Murano il ne nous reste, et c'est bien regrettable, qu'un souvenir lointain. Mais du moins l'on conserve la grande fenêtre à plusieurs compartiments qui existe encore dans l'église de S. Jean et Paul, exécutées, à ce qu'on dit, par Jerôme Mocetto,

(1) Cecchetti — oeuvre cit. p. 12.

(2) Cecchetti p. 25.

(3) Lazari — *Notizia* cit. p. 91.

sur les cartons de Barthélémy Vivarini, en 1473. Dans cette pièce remarquable de pur style vénitien, on trouve réunies les plus gracieuses figures de l'école muranaise, émaillées par un système presque inconnu aux precurseurs de Mocetto.

On tenta pendant le quatorzième siècle une autre innovation importante dans la verrerie. Depuis long-temps



74
Coupe en verre emaillé de la fin du XV siècle.
(Musée Correr).
Dessin de C. Allegri.

Venise était tributaire de l'Allemagne pour les miroirs, et certes on ne pouvait calculer les immenses avantages qui seraient résultés pour nos fabriques, si elle parvenaient à arracher aux allemands le secret de leur fabrication, qu'ils gardaient jalousement. Niccolò Cocco, Muzio de Murano et un certain François, après avoir tenté inutile-

ment de faire des reproductions des miroirs, s'adressèrent à un maître *de Allemania qui vitrum a speculis laborare sciebat,* et se décidèrent en 1317 à faire des essais (1). Mais après avoir fait des dépenses énormes, l'allemand abandonna les ouvriers sans les avoir parfaitement instruits sur la fabrication. Cependant il parait que le travail continuâ quelque temps, car en 1327 on trouve énumérées dans le chargement d'un navire vénitien, trois douzaines de miroirs (2).

Ces produits devinrent cependant plus tard l'honneur de l'art vénitien. Pour les autres espèces de verres, la fabrication était, déjà au quatorzième siècle, une suite non interrompue de glorieux triomphes. Ayant trouvé la plupart, si non toutes les plus belles pâtes à verre, nos ouvriers arrivèrent à ce point de ressusciter l'ancienne industrie des perles.

On dit que Dominique Miotti et Cristophe Briani, alléchés par les gains considérables que leur promettaient les voyageurs vénitiens, furent les premiers qui en tentèrent la fabrication, pour les expédier en Orient, où les coquillages avaient, jusqu'alors, tenu lieu de perles.

On les faisait et on les fait encore aujourd'hui avec de petits tubes percés, que l'on coupait ensuite suivant la grandeur que l'on voulait obtenir, ou bien à la lampe, fondant une baguette de verre non percée, autour d'un fil de fer appelé broche (*spiedo*). L'industrie de la verro-

(1) Dans la *Matricola* des *Marzeri* on trouve que l'inventeur et fondateur des miroirs fut Vincenzo Rador. (Cecchetti ouvr. cit., p. 23 et 35).

(2) *Libri Commemoriali* III, p. 29 (Archives de Venise).

terie était divisée en consequence, en *perleri* (des perles), *paternostreri* (des pater noster) et *supialume* (soufflés à la lumière) suivant le système du travail, qui était toujours parfait, admirable.



75
Reliquaire en verre blanc et bleu du XVe siècle.
(Musée de Murano).
Dessin de E. Tito.

Pour donner une idée du développement que prenait cet art pendant le quinzième siècle, il suffit seulement de noter que les verriers, devenus puissants, se réunirent en 1441, en corporation dite des verriers de Murano (*verieri de Muran*), corporation qui s'imposa à toute



76
Reliquaire en verre du XVI siècle.
(Musée de Cluny).
Dessin de E. Benuzzi.

l'Europe, et qui persévérant dans les améliorations, laissa bien loin toutes les autres, en s'assurant la gloire de la postérité (1).

La recherche de nouveaux types et de nouveaux procédés ne s'arrêta point aux premiers essais, mais on chercha

(1) Cecchetti ouvr. cit., p. 15.

tous les moyens de soutenir cet art si cher à la vieille République. Les moines eux mêmes et les ecclésiastiques qui étudiaient les anciens auteurs, ne négligeaient aucune recherche scientifique au profit de l'art.

Paul Godi, surnommé le *Pergolano,* curé de S. Jean de Rialto pendant les premières années du quinzième



77
Tasse en verre du XVI siècle.
(Musée de Murano).
Dessin de E. Tito.

siècle, arriva, après de nombreuses expériences, à colorer le verre en plusieurs teintes (1), qui jusqu'à son temps n'avaient été pas encore trouvées, et développa publiquement sa découverte devant une foule d'auditeurs choisis. A cette réunion assistaient des littrés, des savants, des

(1) On trouve ces renseignements dans une note citée par Cicogna. (*Iscrizioni* t. VI, p. 467).

hommes passionnés pour l'étude et des artistes; parmi ces derniers se trouvait Angè Berroviero, verrier de Muran, qui profitant de la conférence de Godi, en appliqua les instructions dans son officine, et devint célèbre dans son art.

L'Averulino parle de lui et de la perfection à laquelle il était parvenu (1), et Ludovic Carbone de Ferrare lui consacra l'épigramme suivante *in Angelum venetum optimum artificem crystallorum vasorum* (2).

« Hic situs est vitream qui totam noverat artem,
Angelus Angelico praeditus ingenio.
Lector apostolicus, et secretarius olim,
Additus ad cives, Florida terra, tuos.
Hunc Rex Alphonsus, Bysantius Induperator
Gallia dilexit, Insubrium. Dominus. »

Ange Berroviero, fut donc un maître instruit et illustre dans la verrerie, aimé et estimé des souverains de Naples, de Constantinople, de France et des Ducs de Milan. Il est probable qu'il se rendît dans ces divers états pour donner des preuves de son habileté; il avait écrit les secrets de l'art en un livre qui faisait l'envie de certains fabricants muranais. On raconte que le secret fut cependant dérobé après sa mort, par un jeune homme appelé Georges, surnommé le *Ballerino,* parce qu'il avait les jambes mal faites; celui-ci, feignant l'idiotisme, étant entré au service de la fille de Berroviero, parvint à lui dérober traîtreusement les recettes pour les pâtes à verres, au moyen

(1) *Antonii Averulini florentini de architectura.* (Manuscrit de la Bibliothèque de S. Marc).

(2) Morelli — *Biblioth. manuscripta graeca et latina.* (Bassani, 1802).

desquelles il fit fortune, et épousa la fille d'un riche fabricant verrier (1).

Certainement nous ne connaissons aucune oeuvre ni de Berroviero, ni de *Ballerino*, auquel, probablement, doit



78
Reliquaire en verre blanc doré du XVI siècle.
(Musée de Murano).
Dessin de E. Benuzzi.

son origine la famille muranaise des Ballarin. Lazari, ne trouvant personne à qui attribuer la coupe fameuse existant au Musée Correr à Venise, la croit de Berroviero, sans

(1) Cicogna — *Iscrizioni* t. VI.

considérer qu'à une époque aussi féconde, beaucoup d'autres ouvriers auraient pu faire cette coupe, et qu'il se pourrait fort bien que *Ballerino* lui même en fût l'auteur.

La description suivante que nous donne Lazari (1) est le plus bel éloge que l'on puisse faire de ce vrai chef



79
Vase en verre du XVI siècle.
(Musée de Cluny).
Dessin de E. Benuzzi.

d'oeuvre de la verrerie de Murano : « Coupe nuptiale, de 1440 environ, en verre bleu, peinte en émail et avec dorures au feu, le pied en forme de cornet; hauteur totale de la coupe, le pied, compris, 18 c. ouverture à la bouche diam. 20.

(1) *Notizia* cit. p. 91.

Les parrois de la coupe sont ornés de deux médaillons; dans l'un se trouve un jeune homme en bonnet et costume italien de la première moitié du quinzième siècle, tourné de profil à gauche, qui étreint une palme avec les mains; dans l'autre une image de jeune fille de profil à droite, ayant sur la tête une coiffe bizarre, relevée sur la nuque. Entre les deux médaillons, deux groupes de figures; l'un



80
Tasse en verre du XVI siècle.
(Musée de Murano).
Dessin de G. Favretto.

d'eux représente une cavalcade de six femmes se dirigeant vers une fontaine, l'autre nous en montre quatre dépouillées de leurs vêtements et plongées dans le ruisseau, et deux debout à côté de ce ruisseau; les peintures sont entourées de deux bandes d'arabesques dorés, et d'autres recouvrent le pied ».

Certainement qu'une fusion plus réussie serait à désirer pour les émaux qui décorent cette coupe. La couleur des chairs est délayée de telle façon, que cela nuit à l'ensemble de l'oeuvre, et les figurines sans grâce, s'accordent peu avec la perfection du dessin des deux médail-



81
Tasse en verre du XVI siècle.
(Musée de South Kensington)
Dessin de E. Benuzzi.

lons ; mais le verre bleu foncé dont est formée la coupe est vraiment admirable, tant par la couleur que par le soufflage.

D'autres verres d'un style semblable à celui décrit, existent dans la collection Slade, maintenant passée au



82
Grande tasse en verre du XVI siècle.
(Collection Guggenheim).
Dessin de E. Benuzzi.

Musée de Kensington c'est à dire une coupe en coleur verte à deux médaillons, soutenus par deux petits anges, représentant des figures d'homme et de femme en costumes du quinzième siècle, ornés de dorures et de fleurs très délicates (1); une autre coupe en verre bleu, peinte par le même système que la nôtre, avec sujets relatifs à Vénus et à l'amour.

Dans le Musée de Murano se trouvent des coupes



83
Bouteille en verre du XVI siècle.
(Musée de Brescia).
Dessin de E. Benuzzi.

de la même époque et de forme presque identique à celles citées plus haut: mais le verre en est blanc, le bord seul est orné d'un filet bleu ou couleur rubis et dans toutes ou presque toutes, il y a aussi des traces de dorure et de peinture au vernis, qui remplaçait celle en émail plus

(1) *Catalogue of the Collection of glass formed by Felix Slade esq.* 1871 fig. 80 et planche XII.

couteuse et d'une exécution plus difficile. Dans les reliquaires en forme de verre avec couvercle et le pied bien souvent coloré en bleu ou en vert tacheté d'or, du même musée, se trouvent aussi des peintures avec vernis, comme celui dans le style des Vivarini, qui représentent d'un côté l'Annonciation et de l'autre un saint Pape.



84
Bouteille et mensur en verre du XVI siècle.
(Musée de Murano).
Dessins de G. Favretto.

A ces produits s'ajoutent les calices, les bouteilles, les écuelles, les vases, les candélabres, les animaux monstrueux, les colliers et les bracelets, les boules avec fleurs multicolores comme les prairies au printemps, que Sabellico dans son livre: *De situ urbis*, appelait: *suave hominis et naturae certamen.* Et le travail continuait avec ardeur de toute part et dans toutes les familles de l'industrielle Murano, défiant même l'opinion de l'empereur Frederic III, qui, étant venu en 1468 visiter Venise, et ayant reçu en

don du doge, un vase en verre, soit par hasard soit à dessein, le laissa tomber; il va sans dire qu'il se brisa en mille pièces. On dit que l'empereur saisit cette occasion pour faire observer que les vases en verre étaient bien inférieurs à ceux en or et en argent, desquels, mê-



85
Galère en verre du XVI siècle.
(Musée de Cluny).
Dessin de E. Benuzzi.

mes brisés, il reste néanmoins toujours quelque chose. Cette observation, s'il est vrai qu'il a fit, n'influa nullement sur l'avenir de l'art, mais fut plutôt une excitation, à des oeuvres plus grandes et plus importantes (1). Frère

(1) Fabri F. — *Evagatorium.* Stuttgard, 1849.

Léandro Alberti fit l'éloge des officines de Murano quelques années après la visite de l'empereur, et trouva extraordinaire l'activité de ving-quatre fabriques, dans lesquelles se faisaient de vraies merveilles, comme un orgue en verre dont les sons étaient très doux, et une galère d'une aune de longueur, garnie de son gréement (1).

Au milieu de triomphes obtenus par les verriers, il arrivait souvent que quelqu'un d'entr'eux abandonnait sa partie pour se rendre en pays étranger. Ce fait



86
Tasse en verre du XVI siècle.
(Collection Poldi Pezzoli de Milan).
Dessin de E. Benuzzi.

éveillait au plus haut point l'attention de la République, jalouse de voir qu'une source inépuisable de profits pût s'établir dans d'autres Etats; il fut donc décidé que les verriers ne pourraient s'absenter de Venise, sous peine du bannissement et des galères, remèdes bien forts, mais qui servaient qu'à bien peu de chose (2).

(1) *Descrittione di tutta Italia.* (Venezia, Nicolemi 1551 p. 423 et 1576 p. 95).

(2) *Matricola dei verieri di Murano*, cit. 18 novembre 1597.

Les miroirs en verre dont on avait essayé la fabrication pendant le quatorzième siècle, arrivént à une grande perfection que vers les premières années du seizième. En 1507, les muranais *dal Gallo* demándèrent au Conseil des Dix le privilège pour l'exploitation du secret trouvé par eux, de *far specchi de vero cristalin, cossa preciosa et singular*. C'était peut-être là le secret des maîtres du quatorzième siècle, dont la découverte ne reçut pas un accueil favorable (1). La fortune sourit aux *dal Gallo*, parce que



87
Vase en verre du XVI siècle.
(Musée du Louvre).
Dessin de E. Benuzzi.

(1) Petition au Conseil des Dix en 1517. (Cecchetti ouvrage cité p. 35).

les miroirs en verre commencèrent à l'emporter sur ceux en acier. Il s'éleva alors une noble émulation afin de les rendre parfaits et après des essais sans nombre, on put en dire la fabrication assurée. Hortentius Lando en fait aussi l'éloge dans les recommandations qu'il adresse à Tetigio (1).



88
Bouteille en verre du XVI siècle.
(Musée de Murano).
Dessin de E. Tito.

Les fabricants de glaces se réunirent en corps en 1569, et acquirent en peu de temps renommée et profit, bien que l'Allemagne continuât à fournir des miroirs en

(1) *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia. In Venetia* — Bariletto MDLXIX p. 40 : *Da Venetia cento specchi : cinquanta bicchieri di christallo et venti tazze.*

verre et en acier, qui tombèrent finiement au dixeptième siècle.

Mais nos ouvriers reçurent bien plus d'éloges pour les verres soufflés. A force de travailler ils arrivèrent à une finesse inespérée, à une élegance de forme irréprochable, parfaite. Ces petits vases, ces coupes à contours simples, semblent faits au tour, ou bien avec une pâte qui se puisse modeler à froid. La couleur, la forme et la légéreté sont les trois qualités qui distinguèrent tout particulièrement les ouvrages en verre du seizième siècle. Le moulage s'employait très rarement pour les applications de couleur sur couleur, les dorures et les couleurs étaient distribuées avec une extrême sobriété.

Avant 1558 Vannuccio Biringuccio dans sa « *Pirotechnia* » (1) écrivit en parlant des verreries de Murano : « Qu'on regarde les *Pater noster,* les salières, les verres « à boire dans lesquels on voit intérieurement, des entre- « lacements de mousse, et autres mosaïques, croisillons et « verre rapporté qui à l'oeil semblent être en relief, et « sont cependant très unis ; qu'on observe aussi non seu- « lement les petites choses mais aussi les grandes qu'ils « font en verre blanc et d'autres couleurs, qui semblent « en osier tressé, de belle qualité et justesse de lignes « qu'on ne voit d'autres semblables ; qu'on regarde les « animaux, les arbrisseaux, et ces travaux, si minces et « si beaux qui se font. Je dois vous dire que je l'ai vu « tirer en couleur de perle, ou teint en vert ou en bleu, « ou composé de plusieurs couleurs enroulées intérieure- « ment et tout en un fil aussi mince qu'une ficelle et de

(1) *Venetia* — 1558.

« plus de trente bras (aunes) de longueur, et tout d'une « pièce, car autrement on ne peut tirer l'or et l'argent à « la filière, etc. » L'admiration de Biringuccio était justifiée par les progrès qu'avait faits alors l'art de la verrerie soutenu par les privilèges et par la protection de la République.

Les verriers donnèrent des preuves de leur habileté à Henri III qui visita Venise en 1574, et excitèrent au plus haut point sa curiosité. Ils placèrent un four sur deux grandes barques ammarées ensemble et couvertes de toile peinte, représentant un monstre marin, qui vomissait du feu. Quelques verriers déguisés en monstres, soufflaient des vases en verre et autres choses charmantes, qui intéressèrent vivement le roi très Chrétien (1). C'étaient là des preuves réelles d'une habileté extraordinaire, d'un goût finement artistique, qui résista même aux baroques convulsions du dix septième siècle.

(1) *L'istoria della publica et famosa entrata in Venezia del Serenissimo Enrico III re di Francia e di Polonia..... per Marsilio della Croce.* (*Venetia* 1574).



OUVRAGES EN FER



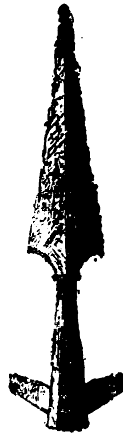
Aux temps de la domination romaine, la Vénétie était fameuse par ses travaux en fer. Plusieurs pierres commémoratives rappellent l'art des forgerons et la *Julia Concordia* a été célèbre par la trempe de ses flèches qui lui valurent la dénomination de *Concordiensis sagittaria* de la part des historiens de l'antiquité (1). Les romains avaient établi dans cette ville une *Decuria armamentaria*, qui extrayant le fer des roches dans les provinces de Brescia, de Vérone, du Frioul, de la Styrie et de la Carinthie, fournissait les armes aux légions établies sur le Rhin, sur le Danube et dans la Pannonie (2).

(1) Pancirolus — *Not. Imp. Occid.* cité par Bertolini — *Jul. Concordia Col.* (*Archivio veneto* t. X. p. 97).

(2) Filiasi — *Memorie storiche dei Veneti primi e secondi. — In Venezia* 1796, t. II. p. 195).

Les ouvriers devaient se soumettre à des épreuves difficiles démontrant leur habileté, afin de pouvoir être admis dans la corporation.

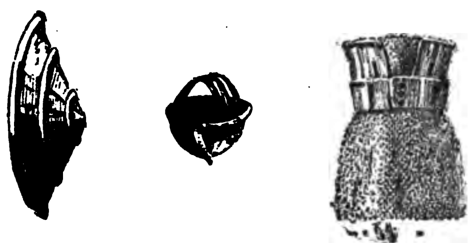
Pendant la terrible crise toujours croissante des invasions barbares, il est naturel que cet art subît lui aussi



89
Lance du X siècle decouverte a Musestre.
(Musée de Torcello).

le sort des autres, demeurés dans l'oubli pendant plusieurs siècles. Mais les ouvrages en fer étaient trop nécessaires; le matériel de construction était urgent chez quelque peuple que ce fût, même peu civilisé, et la méchanceté de l'homme lui imposait le besoin d'armes pour nuire à son semblable.

Les forgerons de la nouvelle Venise acquirent bientôt l'importance qu'ils avaient un moment perdue et se réunirent en corporation sous la protection des doges, auxquels ils devaient fournir comme tribut une certaine quantité de fer travaillé. En 1162 Waldaric, Patriarche d'Aquilée, troublant la paix de la République par d'injustes prétentions, la guerre éclata entre les deux petits Etats. Dans ces combats, les forgerons se distinguèrent tout spéciale-



90
Armes des venitiens du XIII siècle.
(Mosaïques de S. Marc).

ment, et méritèrent que le doge leur accordât le privilège de couper la tête au taureau le jeudi gras (1).

Ils fabriquaient dans les premiers temps de Venise, des ustensiles d'un usage commun, et des armes; mais ces dernières furent surtout les meilleurs produits en fer que ournît Venise, car d'autres villes avaient le monopole d'autres travaux artistiques.

(1) Romanin. — *Storia documentata di Venezia.* (*Venezia*, Naratovich, 1859, t. III).

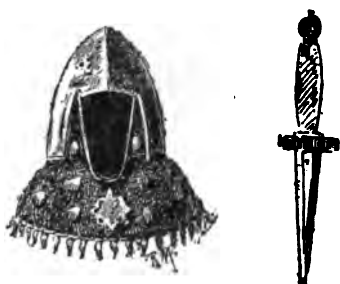
Nous trouvons dans les premières lois vénitiennes et dans les arts figuratifs des premiers temps, le *cultellum a pane* (1), qui jouait un rôle très important dans la vie de nos pères ; ils ne pouvaient le posséder qu'à la condition de s'engager sous serment à ne s'en servir que pour leur défense personelle.



91
Epée du XIII siècle découverte près de Aquiléia.
(Musée de Torcello).

(1) *Capitulare Dominorum de nocte,* lois du 21 Mai 1276. (Manuscrit du Musée Correr).

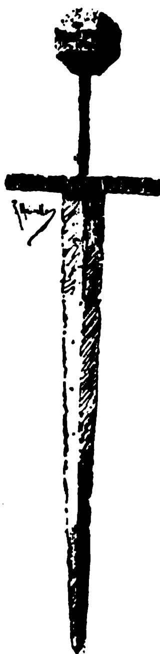
Il existe au Musée de Torcello une lance en fer du X siècle, trouvée dans les fouilles pratiquées près de Musestre, une épée également en fer du XIII siècle, à large lame au pommeau en forme de poire, avec des appendices recourbées ; ces deux objets peuvent servir à nous donner une idée des ouvrages en fer des premiers temps de la civilisation vénitienne. Dans les mosaïques de S. Marc qui remontent au douzième siècle, on voit des types d'armures



92
Heaume et poignard de Jacques Cavalli sculptés sur son tombeau. (Eglise de S. Jean et Paul).

qu'on doit croire adoptés par les soldats vénitiens des temps anciens. Un casque en forme de calotte avec une légère proéminence obtuse au sommet, et avec rebord, couvre la tête d'un soldat, préservant les oreilles, les joues et le menton, au moyen de trois bandes de métal qui descendent du rebord. La poitrine et le dos sont couverts par deux plaques qui se replient sur les épaules, descendant vers le ventre, réunies inferieurement par une

large ceinture également en métal, fermée à la partie postérieure par trois boutons. Dans la même mosaïque, se présente, avec une très légère variante, une autre figure de guerrier tenant un bouclier rond qui arrive à la moitié de sa stature, rehaussé au centre par trois bandes.



93
Epée de Jacques Cavalli
decouverte en 1866 dans son tombeau.
(Eglise de S. Jean et Paul).
D'après un dessin de D. Urbani.

Ces guerriers n'ont point d'épée, mais sont armés de lances. Ils conservent tout le caractère des soldats grecs et romains du bas-empire, et nous croyons que cette coutume fût adoptée pendant plusieurs siècles par les milices vénitiennes.

Les documents de la fin du treizième au quatorzième siècle jettent plus de lumière sur les armes fabriquées à



94
Marteau d'armes en bronze du XIV siècle).
(Musée Correr).

Venise, et nous les font mieux connaître. Dans la *parte* des *Signori di Notte* en date du 5 Juillet 1269 on voit énumerés parmi les armes interdites aux vénitiens sous les peines les plus sévères *l'azam, falconum, penatum, ronchonum vel becchicenem* (1), et dans l'inventaire des armes qui existaient dans l'Arsenal de Venise en 1310, se trouvent annotés : *Corazias, capelli, sovraensegnas, manaresios, bale-*

(1) *Capitulare Dominorum de nocte,* cité.

stras, balestrae de pectore, crochi per terras, ferri a falsatoribus, ferri de quadrellis, quarelli, lanzae, lanzoni, rampegoni d'asta, rampegoni da catena, targae, balli, tavolatii, spontoni, cor-



95
Dague du XV siècle appelée *lingua di bove.*
(Collection Heilbronner à Paris).
Dessin de R. Mainella.

telli, lanzae ab equo (1). En 1311 l'équipement des gardiens de quartier (*Custodi di Sestière*), établi par les seigneurs de la Nuit, consiste en un casque (*cervelliera*), un collet (*collare*), une épée et un couteau (2).

Faute d'autres renseignements de cette époque, nous noterons le monument d'un guerrier inconnu qui existe à l'église des Frari, portant la date de 1337 ; il se montre revêtu d'une fine cotte de maille, de la tête jusqu'au milieu



96
Forgeron du XV siècle.
(D'après un manuscrit du Musée Correr).

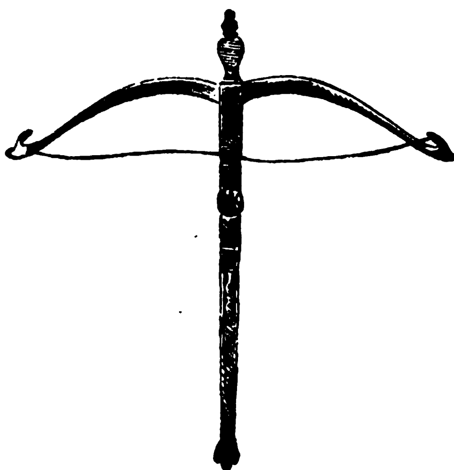
du corps; un poignard de forme commune pend à sa ceinture, du côté gauche. Cette simplicité dura jusqu'à l'introduction des armes à feu, substituées aux *pietre poi-*

(1) *Azam* (hâche), *falconum* (faulx de guerre), *penatum* (Ducange à la voix : *Pennatus : Genus gladii ab ital. Pennato, falx*) *ronchonum vel becchicenem* (fauchart).

(2) *Capit. Dom. de nocte,* cité.

gnals aux *perieres* simples et à *plante* qu'énumère Martino da Canale dans ses chroniques, vers 1275 (1).

L'époque à laquelle les vénitiens se servirent des armes à feu est encore incertaine. On dit que les premiers essais en furent faits par nos pères en 1349, dans une bataille au Cap Alger sur les côtes de la Sardaigne, contre



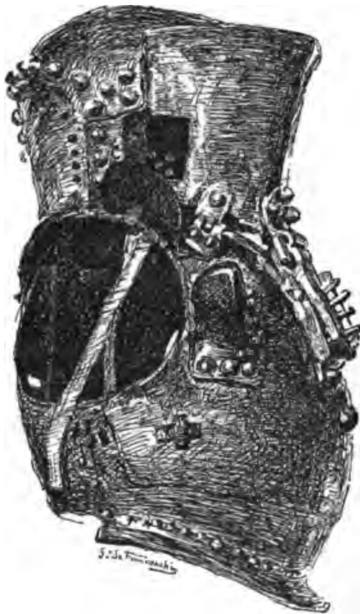
97
Arbaléte en fer du XV siècle.
(Musée Correr).

les Génois, mais c'est seulement au siège de Chioggia en 1380 qu'on affirme que les vénitiens usèrent contre les mêmes Gènois, des bombardes qui en firent un véritable carnage (2).

(1) *Cronaca* citée, p. 346 et 359.

(2) Seguso — *La guerra dei veneziani contro i genovesi.* (*Venezia* 1871).

Le nouveau système ayant été adopté, on rendit les armures encore plus fortes, et la figure sculptée sur le monument de Jacques Cavalli, valeureux généralissime des armées de terre de la République de Venise, qui mourut en 1384, le représente la tête couverte d'un bassinet



98
Casque et cuirasse de tournoi du XV siècle.
(Arsenal de Venise).
Dessin de G. de Franceschi.

conique qui lui couvre également les oreilles et la nuque, se réunissant à la cotte de maille descendant sur les épaules, et lui arrivant jusqu'aux genoux; les jambes sont

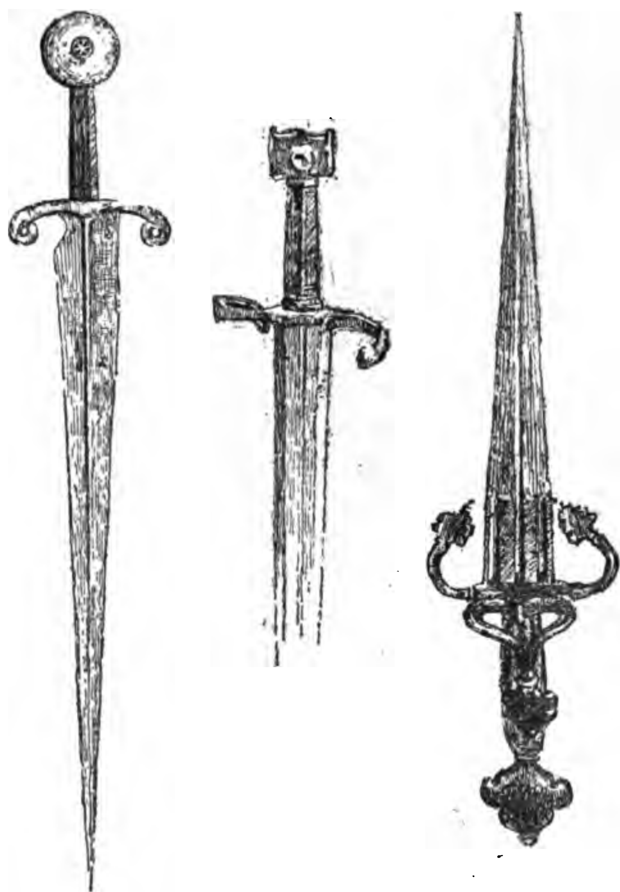
recouvertes par des jambières en fer, et le poignard peu élégamment travaillé, pend à la ceinture du côté droit. L'épée de Cavalli trouvée à la découverte de l'urne en 1866, a la lame large avec la garde droite, et le pommeau à facettes, de forme très simple (1).



99
Heaume de tournoi du XV siècle.
(Arsenal de Venise).
Dessin de G. de Franceschi.

L'armure d'un chevalier, sculpté sur le chapiteau d'une des colonnes du Palais Ducal est encore plus pesante, bien qu'elle ressemble à la précédente. Le casque en forme de bassinet, est conique, mais il ne couvre pas les oreilles; du

(1) *Raccolta veneta,* t. I. cahier II. p. 136. (Venise, *Antonelli,* 1866).



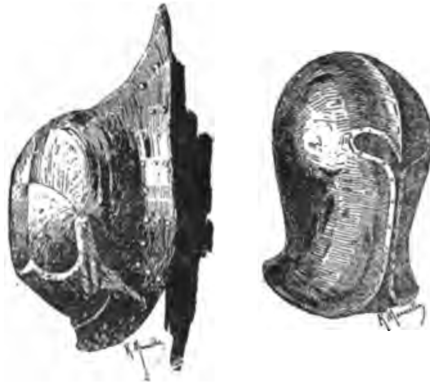
100

Epées du XV siècle.

(Arsenal de Venise).

Dessins de G. de Franceschi.

rebord commence la cotte de maille qui couvre une partie de la tête et continue jusque sous les reins, appliquée à la maille au moyen de trois clous. Les jambes sont couvertes de plaques d'acier qui se prolongent jusqu'à l'extrémité du pied, finissant en pointe très aiguë. La figure tient de la main droite l'épée, et a sur l'épaule un bouclier rond.



101
Salade et casque du XV siècle.
(Musée Correr).
(Dessin de R. Mainella).

Dans la légende du pape Alexandre III, manuscrit très précieux des derniéres années du quatorzième siècle, qui se trouve au Musée Correr, on voit représenté en miniature le doge, revêtu d'une armure en cotte de maille du cou jusque aux pieds. La partie supérieure du corps est couverte d'une espèce de blouse en étoffe ou en cuir, qui lui arrive presqu'aux genoux. Le devant de la jambe

est formé d'une plaque de fer; il tient à la main une épée au pommeau rond et écrasé.

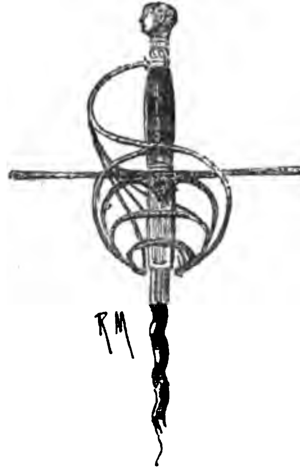
Les soldats de la suite du Doge sont couverts d'armures semblables et portent des boucliers dorés et des hallebardes en fer emmanchées au bout de longues hampes.



102
Armes du XV siècle.
(D'après les tableaux de Carpaccio).
(Academie de Venise).

Les forgerons simples des premiers temps se répartirent bientôt dans les diverses sections de l'art. Les fourbisseurs s'étaient déjà constitués en corps de 1297 à 1298, les couteliers et les fabricants de fourreaux s'étaient réunis

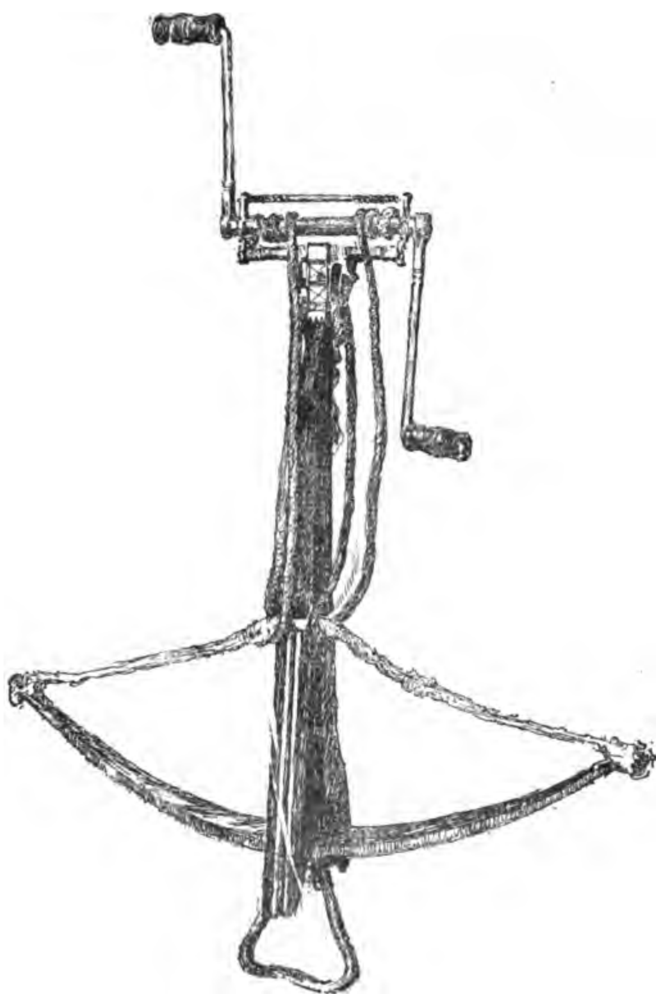
à eux pendant quelque temps, et demeuraient près de l'église de S. Julien dans une rue appelée *Spaderia*, qui porte encore un écusson du quatorzième siècle avec lion marchant et trois épées.



103
Epée en fer damasquiné du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de R. Mainella.

Les fabricants de flèches (*frezzeri*), séparés des forgerons, demeuraient aussi près de St. Marc, et on appelait *Frezzeria* la rue qu'ils habitaient; les fabricants de cuirasses (*corazzeri*) étaient également séparés, et demeuraient dans la rue S. Antonin.

Il paraît qu'on faisait chez nous les épées dans toute la perfection, l'escrime étant en honneur. Leur trempe excel-



104
Arbalète à cric du XVI siècle.
(Arsenal de Venise).
Dessin de G. de Franceschi.

lente, leurs formes gracieuses rendirent ces armes aussi célèbres et recherchées que celles de Milan ou de Brescia. Rudimentaires et pesantes dans le principe, elles furent ensuite enrichies dans le pommeau d'agéminatures et d'émaux, à mesure que l'art se raffinait, jusqu'au moment où on arriva à la fameuse épée appelée *lingua di bove* (langue de boeuf), épée à la lame large qui se retrécit vers la pointe, montée guilloché en argent, comme celle du Musée Correr à Venise, ou comme cette autre trouvée dans un puits à Asolo, dans la province de Trévise, damasquinée, avec bas-reliefs en bronze doré à la garde (1).

Les fabricants de flèches avaient aussi une grande importance à Venise. Dans les anciennes lois il est précisément parlé du *ludo de balistis* et des cibles qui devaient être établies dans plusieurs rues de la ville (2).

L'engin employé dans ces exercices, était l'arbalète, qu'on trouve citée dans un document de 1226, (3) et qui était ad *turnum, ad pesarolam, ad strevam cum crochis,* suivant le mécanisme qui tendait la corde, et la faisait se détendre ; toute arbalète avait l'arc en acier ou en corne, et l'accompagnement obligé était un carquois pouvant contenir de 50 à 100 flèches (*verretoni*).

Un décret du Sénat en date de 1352 prescrit que les arcs des arbalètes doivent être faits en acier et la corde en chanvre pur filé. On rappelle aussi certains arcs à

(1) Cette arme se trouve actuellement dans la collection de M. Raoul Heilbronner de Paris.

(2) *Capit. Dom. de nocte,* loi du 15 Septembre 1295.

(3) *Liber Plegiorum.* (Archives de Venise).

lancer des ballottes (*archi da balotte*) en 1368 (1), dont on se servait de projectiles en argile ou en plomb.

Les arbalètes se perfectionnaient aussi à mesure que se faisaient de nouvelles découvertes. En 1411 Giacomello Gajardo inventait une arbalète avec laquelle on pouvait tirer à la fois ou du même coup quinze *veretoni* (2), espèce de dard court et aigu, et il la vendit à l'ambassadeur portugais au prix de 76 ducats d'or. C'était un miracle



105
Casque du XVI siècle.
(Collection Albicini à Forlì).
Dessin de G. de Franceschi.

du genre, la première idée d'un istrument manuel qui augmentait en force et en effet.

Les arbalètes, cependant, malgré cette innovation, continuèrent à conserver leur forme primitive sans varier quant à l'arc, mais seulement quant à la monture et à la dimension. Des lois de 1542 interdisent les petites ar-

(1) *Capit. Dom. de nocte*, loi du 1368).
(2) Lazari — *Notizia* cit. p. 244.

balètes à lévier que l'on portait sous les vêtements, et qui étaient considérées comme armes insidieuses; et cette prohibition continua pendant les années 1586, 1602 et 1605.

De très beaux spécimens des arbalètes de ce systême sont conservés au Musée Correr et dans la salle d'armes de l'Arsenal de Venise.



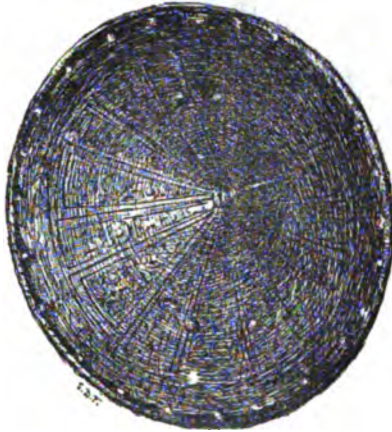
106
Morion du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

Mais une variante excessivement curieuse de cette arme est la petite arbalète-pistolet, *balestrino-pistola*, comme le dit Angelucci (1), qui se trouve dans nôtre Arsenal, portant le nom de son auteur: *Opera de Renaldo de Visin*

(1) Angelucci — *I cannoni veneti di Famagosta*, cit. p. 21.

da Asolo 1561. C'est une arbalète dans laquelle est enchassé un pistolet de forme très singulière.

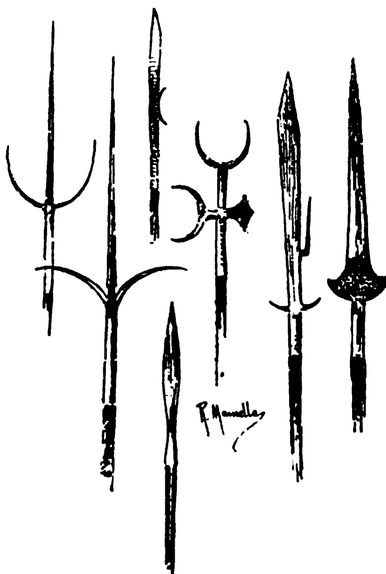
A la force des arbalètes et des piques faites chez nous avec une perfection rare, on opposait les armures en fer d'une épaisseur et d'un poids extraordinaires, suivant les usages auxquels elles étaient destinées. On voit à l'Arsenal de Venise deux cuirasses et un casque de tournoi



107
Bouclier en fer gravé du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

du quatorzième siècle d'un poids étonnant, parce que chaque cuirasse pèse 14 kilogrammes et le casque 10 kilogrammes. Ces trois spécimens, les seuls peut-être qui existent en Italie, donnent une idée de l'importance d'un tournoi, des luttes sanguinaires de nos pères, admirées par le doux Petrarque lorsqu'il vint visiter Venise.

Les armures de guerre et d'un usage commun étaient bien plus élégantes et bien plus faciles à porter. Celle qui est à l'Arsenal et qu'on croit d'Erasme de Narni surnommé le *Gattamelata,* condottiere au service de la République, bien que postèrieure d'un demi siècle, est très



108
Harmes en haste du XVI siècle.
(Arsenal de Venise).
Dessins de R. Mainella.

finement travaillée, et se compose de plusieurs pièces qui peuvent se plier aux articulations avec la plus grande facilité. Sur cette armure un artiste inconnu, comme un orfèvre travaillant un joyau, prodigua les ornements

de la renaissance italienne, creusés sur fond grené, et dorés avec beaucoup de soin.

Nos armuriers qui le disputaient à ceux de Milan, de Serravalle et de Brescia, étaient les fabricants de ces armures, qui au quinzième siècle, prenent des formes si curieuses et si variées. Le fer se façonnait aussi habilement à la mode d'Allemagne et de France, les petites cuirasses cannelées et rebondies, les cuissards en filets repoussés, disposés en éventail et les brassards presque couverts de plastrons, étaient également fabriqués chez nous.

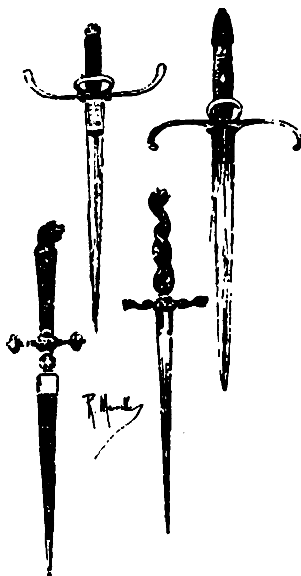


109
Marques d'armuriers du XV et du XVI siècle, trouvées dans les armes de l'Arsenal de Venise.

Dans ces travaux excellait aussi Victor Camelio sculpteur, dont nous avons parlé ailleurs. Après des études très sérieuses il avait trouvé le moyen de fabriquer des armes défensives de toute espèce et très légères, qui pouvaient résister aux coups d'épée, de lance ou d'épieu. En 1509 il demanda au Sénat de Venise un privilège pour son invention et il l'obtint pour une durée de cinq années (1).

(1) Voyez: *Vittore Camelio armajuolo* par D. Urbani dans le *Bullettino, d'Arti, Industrie,* etc., I. année, p. 59.

Les épées venitiennes du seizième siècle indiquent un notable progrès quant à la fabrication. Les fourbisseurs s'étaient déjà rendus fameux, même ceux des villes de



110
Poignards du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de R. Mainella.

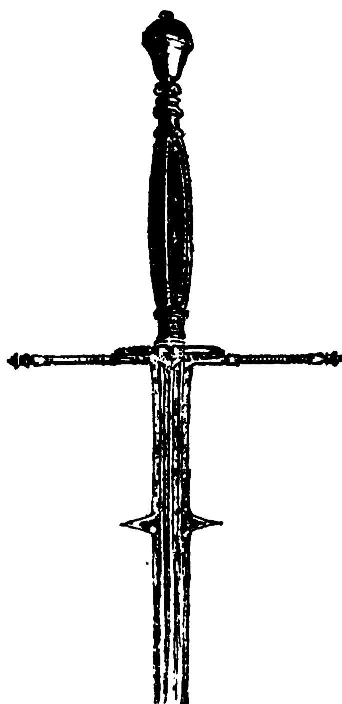
la République, et le travail à Brescia et à Bellune marquait dès cette époque un chemin glorieux vers la renommée, non seulement en Italie, mais à l'étranger.

A Bellune dans les officines de Fisterre, André et Giandonato Ferrara fabriquaient des épées et des engins



III
Epée au pistolet du XVI siècle.
(Arsenal de Venise).
Dessin de G. de Franceschi.

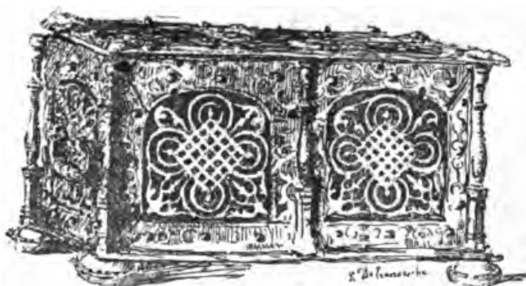
de guerre; André à été cité par Walter Scott dans ses romans, comme le premier des fourbisseurs européens.



112
Epée du XVI siècle, travaillée par Georges Giorgiutti.
(Arsenal de Venise).
Dessin de G. de Franceschi.

Nous considérons les Ferrara comme les maîtres les plus illustres de l'industrie du fer, et c'est à eux que doit être

attribuée une grande partie des épées conservées à l'Arsenal. Une de ces dernières, est à deux tranchants, la garde est à cinq branches; sur la lame est écrit le nom: ZANDONA qui doit être probablement le marque de Giandonato Ferrara, qui associé avec son frère, fournissait, les armes aux milices vénitiennes. Pellegrini a publié sur les deux fourbisseurs un article plein d'érudition (1), auquel nous empruntons les notices biographiques suivantes: « Les



113
Coffret en fer du XVI siècle.
(Musée Correr).
Dessin de G. de Franceschi.

deux plus fameux maîtres fourbisseurs furent bien certainement les deux frères Ferrara, Giandonato et André, qui travaillaient dans les forges de Jean Baptiste Barcelloni à Fisterre, comme nous l'avons dit plus haut. Or cette famille des Ferrara était originaire de Fonzaso, ainsi qu'il conste

(1) Pellegrini — *Di un armajuolo bellunese del secolo XVI*, dans l'*Archivio Veneto*, t. X. p. I. 1875 p. 43.

de l'acte baptistère, et elle ne tira pas son nom de la ville de Ferrara, comme l'ont cru par erreur et Smiles et son traducteur ; mais bien plutôt de leur profession, car sur les régistres des naissances et des décès de la cathédrale de Bellune et de la paroisse de Cusighe, qui se trouve dans les environs, et à laquelle appartenaient la proprieté et les forges de Fisterre, ils se trouvent appelés de diverses manières: *Ferrere, Ferraro, Ferrari* et plus communement *Ferrara.* On n'a pu découvrir l'année de la naissance, de maître André, ni de celle de son frère Giandonato ; mais de l'acte IV il résulte qu'en 1567, ils étaient déjà maîtres tous deux, et chefs de forges, comme on apprend par d'autres actes; et par conséquent maître André aussi, devait avoir déjà plus de trente ans ; on serait probablement dans le vrai en le faisant naître vers 1530 : ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1567 il était déjà marié, car il conste des registres de Cusighe, qu'en 1568 il eut son premier fils, et en 1583 il maria une fille; ce dont on atteste par les régistres de la cure du Dôme ».

On raconte à Bellune et en Angleterre que les épées d'André Ferrara, pliaient de telle façon que la pointe pouvait venir toucher la garde, tant la trempe en était bonne, et que c'est ainsi qu'elles étaient expédiées à Venise dans des boîtes faite exprès.

A Venise au XVI siècle on à faisait encore des épées pour les diverses milices; des épées à deux mains comme celle qui porte l'inscription: GIORGIO GIORGIUTTI C. M. SPADER FECE, et ces stylets triangulaires, cannelés, la lame percée de part en part, qui excitèrent toujours l'imagination des romanciers et des poëtes.

On faisait rarement de ces petits objets gracieux et mignons que nous fournissaient l'Allemagne et Milan; les clefs venaient d'Allemagne; les nôtres avaient bien des formes élégantes, mais peu artistiques. Nous tenons pour vénitien et du XVI siècle, un coffret qu'on conserve au Musèe Correr, en fer orné de colonnettes, et décoré d'enjolivures découpées, rapportées sur le fond, ageminé d'or et d'argent, à méandres évidemment copiés des productions Orientales.

Les grands travaux en fer battu, commencèrent vers la fin du XVI siècle, lorsqu'on perdit le goût des ouvrages artistiques en bronze; on fit des marteaux de portes, des bras pour soutenir les lanternes ou les enseignes des portes à claire voie en fer, de style baroque. Les armuriers ne dédaignaient pas d'y mettre la main, passant des istruments de mort à ceux qui devaient servir à l'ornementation des maisons et à enserrer les richesses vénitiennes.



TRAVAUX EN CUIR



Les travaux en cuir étaient une des gloires de l'ancienne industrie vénitienne. Façonné avec grâce pour recouvrir les armes des guerriers, pour renfermer les manuscrits précieux, pour contenir les joyaux des dames ou pour couvrir les parois des appartements, le cuir fut dès les premiers temps, l'objet d'une importante exportation. Mouillé et presque réduit à l'état de pâte, il était orné d'arabesques, de fleurs, d'armoiries, et formait ensuite ces étuis, modèles d'un goût exquis, qui ornent aujourd'hui nos musées.

Nous savons qu'à Venise, dès son origine, on faisait des casques en cuir qui servaient dans les combats. Grevembrock, dans son recueil de curiosités, en a reproduit un de forme conique, qui est muni de visière, et peut être attribué au douzième siècle.

Plus tard lorsque se répandit l'usage de couvrir lés murs des appartements de tissus de diverses couleurs, ou de tapisseries, on tira, probablement de l'Espagne (1), des cuirs dorés qui à Venise étaient appelés *cuoridoro*. L'art des *cuoridoro* était vraiment une branche de la peinture. Les artisans tannaient la peau, la lissaient d'un côté avec un bouton en verre ou avec les dents, la recouvrant ensuite d'une couche de colle. Puis ils appliquaient une feuille d'étain ou d'argent fin battu, et ils clouaient la peau sur



114
Heaume en cuir du XIII siècle.
(D'après Grevembrock).

une planche, la barbouillant de fiel de boeuf, de bois de brésil, de vinaigre et de gomme, contournant ensuite le dessin avec du noir de pêche et obtenant les reliefs au moyen de poinçons mouillés.

En peu de temps notre ville excella dans l'art de façonner les cuirs. L'Espagne et l'Orient devinrent nos tributaires, et les gains s'élevèrent en quelque années à cent mille ducats.

(1) Davillier — Notes sur les cuirs de Cordoue.

Cependant l'Espagne, elle même, Rome, Naples, Bologne et Ferrare nous faisaient concurrence, et d'habiles ouvriers de ces diverses villes se servaient de tous les moyens, pour l'emporter sur Venise, mais inutilement.



115
Carquois en cuir du XV siècle.
(Arsenal de Venise)
Dessin de G. de Franceschi.

La consommation annuelle n'était, cependant, pas faite par la ville, car dès l'année 1536, nous trouvons des lois

des Provediteurs aux Pompes, qui, sous des peines très sévères interdisaient l'usage des tapisseries et des cuirs de quelque espèce qu'il pussent être, tant aux citoyens, qu'aux représentants de Venise dans les villes du territoire.



116

Boîte en cuir du XV siècle.
(Musée Bottacin de Padoue)
Dessin de R. Mainella.

De ces prohibitions étaient exceptès les appartements des Magistrats vénitiens, où les cuirs dorés remplaçaient les tapisseries. En 1591 les Procurateurs de S. Marc commandaient à *mistro Piero dalli cuori d'oro* plusieurs ta-

pisseries en cuir, dites *pelloni a brocadi,* ou *a grotesca* (1), et en 1597 Alphonse, Duc de Ferrare, tirait de Venise les cuirs dorés destinés à décorer son palais ducal (2).

Nous avons dit que les ouvriers vénitiens façonnaient en cuir des cassettes et des étuis, qui, pour ses ornements en relief gravés ou frappés, pouvaient être comparés aux travaux d'orfévrerie les plus délicats.

Au musée Bottacin de Padoue on conserve en effet, une boîte en cuir noir du quinzième siècle qui a d'un côté, un écusson avec cette inscription : ARMA TETRIO, et de l'autre, le lion de S. Marc; c'est un modèle parfait d'élégance. Il y a au Musée Correr à Venise deux étuis longs et ronds, pour contenir des documents, lesquels, travaillés quelques années après la boîte mentionnée, portent des ornements très fins. Ce goût particulier pour la décoration de semblables travaux se retrouve également sur certains, carquois en cuir, existant au Musée Correr, et dans la salle d'armes de l'Arsenal; on doît les attribuer à la seconde moitié du quinzième siècle. Sur la superficie plate ou ronde de ces carquois, se déroulent de légers ornements très purs, de style lombardesque, frappés sur le cuir rouge ou noir.

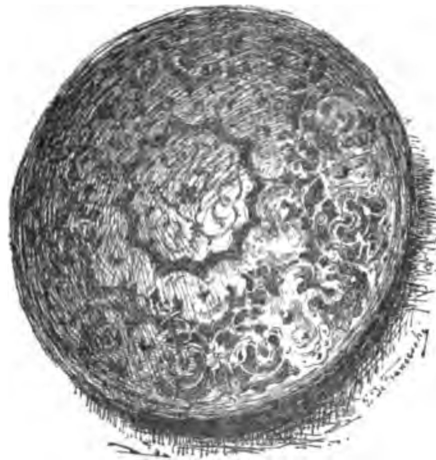
Parmi les applications artistiques du cuir, celle de la reliure des livres fut en très grand honneur à Venise, du quinzième au dix-septième siècle. Une couverture du quinzième siècle, existant à notre bibliothéque de S. Marc, est un chef-d'oeuvre en ce genre. Sur le cuir

(1) *Procuratori di S. Marco* — Cassier, 1591.

(2) Campori — *L'Arazzeria Estense* (Modena, Vincenzi 1876, page 87).

noir à relief très bas, un veritable artiste a gravé de petites feuilles légères et des ornements, au centre desquels est placé, soutenu par deux petits anges, l'écusson du possesseur du livre (1).

Dans les premierès années du seizième siècle on étudia tous les procédés pour rendre plus riche la reliure



117
Bouclier en cuir verni et colorié du XVI siècle.
(Arsenal de Venise).
Dessin de G. de Franceschi.

d'un livre. Par le système des cuirs dorés, mais avec plus de finesse encore, on recouvrit de cuir, les statuts des Magistrats vénitiens, sculptant des carreaux sur le même

(1) Ce livre est le *Commento sopra il Trionfo della Fama*, de Jacques Poggio, publié à la fin du XV siècle sans date, ni lieu d'impression.

cuir, et souvent avec un fond en nacre et des peintures brillantes, on les recouvrait d'un vernis, ce qui les faisait ressembler aux émaux pour l'éclat et le relief.

Il se trouve une note relative à ces ouvrages, dans les Actes des Procurateurs de S. Marc de la seconde moitié du seizième siècle. A cette époque un certain Fior Novello Garante (1) exécutait une couverture pour le Capitulaire du Procurateur Da Mula, au prix d'un ducat et dix sous, rémunération bien inférieure en comparaison des prix auxquels, de nos jours, se sont élevées ces reliures, car devenues très rares, elles figurent parmi les objets les plus précieux, conservés dans les Musées, comme celles, par exemple, qu'on peut voir au Musée Correr, offertes par le sénateur Leopardo Martinengo.

Ce système de reliure était probablement reproduit d'après les travaux en cuir qui provenaient de l'Orient. Et à l'exemple de ces peuples on ornait de peintures et de reliefs, les boucliers en cuir du seizième siècle, qui existent à l'Arsenal de Venise, dont quelques uns doivent être retenus de facture orientale : dépouilles provenants des triomphes vénitiens dans les fréquents combats contre les turcs.

(1) *1576 zugno 7. — A s. fior nouello garante ducati quindese per sua fattura sopraditta fatta nel ligar il capitular del clarissimo procurator Mulla coperto da nuovo e miniato ducati 1 soldi 10.* (*Procur. di S. M.* Archives de Venise).

SUPPLEMENT

IMPOT DE LA REPUBLIQUE

POUR LA PRODUCTION DES TISSUS.

1529 novembre 7.

Per peza de Rasi Damaschini veludi coloradi . grossi 7
» de restagni d' oro e d' argento . . . ducati 4
» de veludi altabassi d'oro e d'argento . ducati 4
» de zetanini oro e argento coloradi e cremesini apizoladi ricchi . . . . . ducati 4
» id. poveri . . . . ducati 2
» Rasi damaschini d' oro e argento ricchi. ducati 2
» id. poveri . . . . ducati 1
» lama d' oro e argento . . . . . . ducati 3
» tabì d' oro . . . . ducati 1
» lama d' oro battuda . . . . ducati 1
» zetanini senza oro apizoladi . . . . grossi 8
» ueludi coloradi . . . . grossi 8
» rasi damaschini acoloradi . . . . . grossi 8
» tabì coloradi . . . . grossi 5
» de ormesin bassi ugnoli . . . . . grossi 3
» ormesini dopii . . . . grossi 6
» ormesini e tabì cremesini e Paonazi de cremesin . . . . grossi 8
» rasi damaschini cremesini e paonazzi e cremesin . . . . grossi 16
» veludi cremesini et paonazi de cremesini . . . . ducati 1
» altabassi id . . . . grossi 12
» altabassi coloradi . . . . grossi 12
» ueludi Rasi Damaschini de lacha.. . grossi 10
» cendadi torti e mezi torti . . . grossi 3 1/2

Tutti li pani incarnadi de cremesin come i cremesini.

(Musée de Venise - *Matricola dei tessitori da seta*).

DECRET DU CONSEIL

SUR LA FABRICATION DES TISSUS.

1546 die 8 iunii in Rogatis.

Omissis... L'anderà parte che per autorità de questo conseglio sia concesso al mestier nostro della seda di poter lauorar tute sorte pani di seda da nauegar come al presente fa tute le altre terre forestiere iusta la deliberation della sopra deta parte nel 1507 ala quale sia agionto chel detto mestier possi far ueludi rasi et damaschi con bona seda de ogni peso, sorte, modi, cimose, tenture, acque, cordoni, con lanemela doro come fa forestieri cioè luchesi nelli rasi et damaschi et zenoesi nelli ueludi non potendo però fare li deti rasi, damaschi, et ueludi se non chon bona et fina seda et de alteza de quarte tre e meza come disponeno le legge in simil materia le qual siano in tutto confirmate et sia ecceptuado da questo ordine tuta laltra panina de seda et de oro doue entra cremese la qual se habi ad far del peso sorte e qualità e alteza come fino al presente si ha osseruato e similmente tutti li altri pani di seda da paragone doue non intra il cremese siano fati iusta li ordini e legge sopra cio disponenti o insuper sia preso che li tentori di seda nelle tenture negre debbano adoperar bona, et perfetta gala de Istria et non altramente, non ponendo in ditte tenture ne ualonia, ne folia et altre mesture catiue le qual tenture negre siano soto poste al sazo quelli tentori ritrouati contrafar cosa alcuna al presente ordine cadino alle pene dechiarite nella legge delli sazi, pero siano obbligati li marchanti che farano tenger le lor sede pagar li tentori in danari contadi et non di roba o altro accio che loro habino causa di far bone tenture ; dovendo esser pubblicata la presente parte sopra le scale de S. Marco et rialto inteligentia de ogni uno.

(*Matricola dei Tessitori da seta*)

Recettes pour teindre la soie, d'aprés le livre de Jean Rossetti ; *Plicto de l'arte de tentori*, imprimé à Venise en 1549.

Livre qui enseigne à teindre les soies parfaitement et en toutes les couleurs, suivant l'usage de Florence et de Gênes. — Des secrets remarquables pour teindre les soies en diverses couleurs, bonnes, parfaites et essentielles. Il faut avant tout si voulez faire une couleur qui soit bonne, que vous fassiez en sorte que la soie soit blanche : et voulant la cuire, il faudra que vous fassiez comme vous comprendez en lisant : Et de quelle manière on doit la passer à l'étuve, et la cuire et la passer au soufre, la teindre et reteindre la soie, particulièrement une couleur après l'autre et généralement de celles qui doivent être lavées suivant l'habitude des maîtres florentins et la coutume de tous les maîtres d'Italie et afin qu'on comprenne pourquoi et dans quel ordre on doit étuver la soie. On sait que lorsque la soie est filée, si on veut la teindre tordue il faut la faire passer à l'ètuve comme on va le comprendre.

Qu'on prenne la quantité de soie qu'on voudra blanchir, et qu'on la plonge et qu'on la mouille dans l'eau et qu'on prenne un petit sac qui puisse contenir la soie ; que ledit sachet soit en toile de lin ou de chanvre et qu'on mette dedans la dite soie, la pressant étendue dans le sac et qu'on la mette ainsi à mouiller et mettez ensuite dans la chaudière de l'eau ou vous voudrez la cuire et avant que l'eau ne bouille prenez autant de livres de savon pour la soie et qu'il y ait le même poids de savon que vous voulez cuire de soie, et mettez le dans la dite chaudière dans laquelle vous aurez mis la soie, et faites la boullir pendant l'espace de trois ou quatre heures ou une heure, suivant que vous en aurez besoin la soie, qui deviendra de la couleur que vous le voudrez, et lorsqu'elle

aura bouilli, retirez-la et si vous aviez à la teindre en vert ou alexandrine, ou noire, il faut que vous prenez onces 18 de savon par livre de soie et vous ferez de la même manière: et si vous voulies que la soie restât blanche, pour toute espèce de draps et spécialement pour les damas, vous prendrez livres 2 de savon par livre de soie: et procédez de la même manière: et si dans cette soie il y en avait par hasard qui ne fût pas redoublée crue, ne la faites pas bouillir plus de trois quarts d'heure et l'autre pendant six heures: et pour les peluches faites la bouillir trois ou quatre heures ou moins suivant le travail que vous voudrez faire, parce que le noir par lui-même est si fort que c'est beaucoup si la soie ne reste pas pire parcequ'elle doit bouillir moins dans la chaudière.

Et quand la soie que vous avez cuite aura bouilli le temps que vous semblerait suffisant, retirez-la de la chaudière avec le sachet, de la même manière que vous l'avez mise à cuire, et allez très bien la laver et tordez-la de façon à ce que le savon en sorte entièrement. De la même manière si vous vouliez que la soie que vous aurez cuite devint blanche et qu'elle ne fut pas blanche pour ne l'avoir pas bien cuite, et la voulant plus blanche il faut que vous fassiez comme vous l'entendrez.

Pour passer au soufre la soie, pour la rendre bien blanche. — Prenez la soie cuite que vous aurez très bien lavée, dévidez-la et tordez-la à la main, ainsi mouillée de façon qu'elle ne dégoute pas de l'eau qu'elle pourrait contenir, et prenez la dite soie et étendez-la sur des baguettes maniables et petites. Et lorsque vous l'aurez étendue, faites en sorte d'avoir un lieu clos de planches bien serrées de façon que la fumée ne puisse en sortir, et tâchez que les dites baguettes sur les quelles est étendue la soie, soient assez hautes au dessus du sol, de façon à ce que le feu ne nuise pas à la soie et aussi hautes que cela vous semble bien, et mettez sous la dite soie la quantité de charbons allumés qui vous semblera nécessaire, sur un réchaud ou un ustensile fait exprés, et prenez deux ou trois livres de soufre noir par chaque livre de soie et

mettez-le sous à la dite braise de charbon et faites, en sorte que la clôture en planches soit bien serrée afin que le soufre ou fumée de soufre aille sous la soie, et vous ferez cela plusieurs fois jusqu'à ce que la soie devienne aussi blanche que vous le desirez; et chaque fois que vous mettez du soufre vous tournerez la soie dessus et dessous de façon que de tous les côtés elle puisse prendre soufre, et faites attention qu'en faisant trop de feu vous ne brûliez la soie et que le feu soit aussi éloigné que possible pour ne pas faire mal (à la soie) et dès que la dite soie aura pris le soufre, ou bien aura été étuvée, vous tiendrez la dite soie de façon qu'il en sorte l'humidité de l'eau qui aurait du rester, et préservez-la de l'humidité, et de tout corp gras.

Pour teindre la soie en couleur noire belle et très fine. — Et quand vous aurez cuit de la soie que vous voudrez teindre en noir, il ne faut pas que vous la passiez à l'alun, mais pour la faire noire vous ferez de la façon que vous entendrez.

Notez que toute soie que vous voudrez teindre ne doit pas être soufrée parceque voulant la faire noire, vous prendrez la soie ainsi cuite et mouillée, et si elle était sêche mouillez la dans l'eau et ayez une chaudière qui contienne autant de seaux d'eau que vous aurez de livres de soie à teindre en noir, et prenez une livre de noix de galle par chaque livre de soie, et mettez-la dans la dite chaudière d'eau: et puis ayez la soie avec ses bouts d'echeveau et mettez-la dans la chaudière, et vous ferez feu dessous et la faites bouillir pendant l'espace de demi heure: et ce doit être le soir, si vous voulez la teindre en noir le lendemain matin: et quand la soie aura bouilli avec les noix de galle dans la chaudière comme je l'ai dit, pendant l'espace de demi-heure, tournez-là, afin qu'elle ne se prenne pas pendant cette demi-heure: ensuite enlevez le feu de dessous la chaudière et laissez la dite soie dans la chaudière jusqu'au matin pourvu qu'elle reste sous l'eau et le matin retirez la soie et lavez-la avec soin et la tordez fortement à la main, ou à la cheville, et cette soie

sera engallée: et faites en sorte d'avoir une chaudière pour faire la teinte noire; et tâchez qu'elle soit assez grande, selon que vous jugerez qu'elle vous suffise, suivant le soie que vous voudrez teindre, et remplissez-la d'eau, puis mettez dedans par chaque livre de soie que vous voudrez teindre en noir, une livre de vitriol romain et une livre et demie de limaille de fer et six onces de gomme arabique, et faites bouillir toutes ces choses dans la dite eau pendant l'espace d'un huitième d'heure, de façon que les dites choses soient dissoutes, et puis le matin, comme il est dit, vous prenez la soie que vous aurez fait bouillir avec la noix de galle, et mettez-la dans la chaudière ou vous aurez mis les drogues susdites: c'est-à-dire le vitriol, la limaille de fer et la gomme arabique; et vous ferez bouillir l'espace de demi-heure la tournant toutefois avec les baguettes minces comme c'est l'usage et avec la main, et ensuite ayez votre cheville sur la chaudière et vous retirez la dite soie quand elle aura bouilli, et tordez la dite soie après qu'elle aura bouilli pendant l'espace de demi-heure, et mettez-la à refroidir dans le lieu que vous aurez choisi pour cela: et quand ella sera froide et de la même manière, remettez-la de nouveau dans la chaudière et la refaites bouillir pendant l'espace d'un tiers d'heure et retirez-la de la manière déjà indiquée et mettez-la à refroidir, et si la dite soie ne vous semblait pas être devenue aussi noire que vous le voudriez: prenez 3 onces de vitriol, 6 onces de limaille, et 2 onces de gomme: et mettez cela dans la chaudière où est déjà faite la couleur noire et mélangez bien toute chose ensemble refaites ensuite feu dessous: et remettez dedans la dite soie et faites-la bouillir pendant l'espace d'une heure, suivant qui cela vous parait nécessaire, toujours en la retournant afin qu'elle ne se prenne point: et si la couleur vous plaît et que le troisième feu eût été donné et placez-la au tour et tordez-la comme vous avez fait l'autre fois, et mettez-la à refroidir, et quand elle sera froide, lavez-la bien autant que cela vous semblera nécéssaire: ensuite mettez-la à secher sur les baguettes abituelles, élargissant les écheveaux de façon à ce qu'elle puisse bien sécher intérieurement

et vous aurez un magnifique noir dont la soie sera teinte comme l'on observe dans l'art de la teinture, et vous observerez cet ordre. Et quand par hasard la dite soie à ces trois feux ne fût pas devenue aussi noire que vous le voudriez, laissez-la dans la dite chaudière pendant l'espace de deux ou trois heures dans le noir, car elle deviendra beaucoup plus noire; et ensuite lavez-la comme il est dit ci-dessus la tordant d'abord à la cheville au dessus de la chaudière contenant le noir; et si vous voulez que la soie que vous aurez teinte soit souple, car le noir la rend rude, ayez le cuvier ou on alune la soie, et mettez dedans autant d'eau chaude que cela vous parait nécessaire, et dans la dite eau mettez du savon à laver la soie en quantité suffisante; et faites-le bien dissoudre et ceci se met à discrétion: et puis prenez la soie lavée et mettez-la avec les noeuds, et tournez-les dans la dite eau chaude, qui est le savon liquefié, et retournez-les et pressez les dits écheveaux, deux, ou trois fois avec la main, les manîant tant qu'ils perdront la rudesse, et touchez-la si elle est devenue souple; lavez-la et tordez à la cheville, et faites-la sécher sur les baguettes comme c'est l'usage.

A présent si vous voulez teindre en quelque couleur, il faut que la soie s'alune de blanc, et qu'elle n'ait pas touché le soufre ou été à la fumée de ce soufre, et si vous voulez la passer à l'alun, prenez une chaudière d'eau, et chauffez-la et puis prenez une livre d'alun de roche par chaque livre de soie que vous voudrez teindre ou aluner et vous mettrez l'alun dans la dite chaudière, et agitez dedans avec un bâton de façon qu'il soit bien dissous, et puis ayez une étamine, et coulez la dite eau d'alun dans le cuvier où vous voudrez donner l'alun à la soie et puis mettez la soie sur les baguettes comme on observe et prenez autant de seaux d'eau, que de livres de soie vous voudrez teindre et mettez dans le dit cuvier de l'eau d'alun, et mettez dedans la soie sur les baguettes: et tournez-la avec la main sur le cuvier, deux ou trois fois très bien: et cela doit être le soir si vous voulez teindre le lendemain matin: et aussitôt que vous aurez, deux ou trois fois fait rester la dite soie dans l'eau

d'alun, laissez-la toute la nuit jusqu'à l'heure où vous voudrez teindre, et avant de la teindre vous prendrez la dite soie et allez la laver, à la rivière ou canal, très bien, tordez-la deux ou trois fois à la main tant que vous la laverez, et devidez-la le mieux possible comme vous avez fait pour donner l'alun sur les baguettes.

Et notez toute soie que vous alunez tâchez que ce soit à froid et comme la soie a du corps, il faut qu'elle reste long-temps dans l'eau saturée d'alun, d'autant plus donnant l'alun à froid, et pour cette raison il faut qu'elle reste dans le bouillon d'alun au moins huit ou dix heures, et ensuite mettez-vous la veille au soir du jour que vous voudrez teindrez, à lui donner l'alun ; et ayez soin de ne pas jeter l'eau, parceque vous pourrez en avoir besoin suivant en quelle couleur vous voudrez teindre.

Pour teindre la soie en grenat couleur très parfaite. — Prenez la soie passée à l'alun qui soit bien lavée et mettez-la sur le baguettes, puis ayez la chaudière bien lavée, et mettez dedans autant de seaux d'eau claire que vous voudrez teindre de livres de soie; ensuite prenez 6 onces de grenat de Valence par livre de soie et qu'il soit bien broyé, et faites feu sous la dite chaudière, et quand la dite eau sera un peu chaude mettez dedans le dite grenat bien broyé, et tournez bien le dit grenat dans la dite eau : et puis prenez la soie que vous voudrez teindre comme vous aurez sur les baguettes bien larges, les écheveaux mettez-les dans la dite chaudière et tournez le sens dessus dessous, et ayez soin que la chaudière bouille pendant l'espace de trois quarts d'heure ou une heure au plus, toutefois tournant dessus et dessous la dite soie, et quand il vous semble que la soie ait pris suffisamment couleur retirez-la fortement à la cheville de façon que le grenat ait prix à votre convenance : prenez la dite soie et regardez-la bien, et ensuite lavez-la et tordez-la avec les mains deux ou trois fois fortement, et si vous donnez du temps à la dévider ce sera bien : et ensuite prenez la dite soie et étendez-la sur sa baguette, où vous croirez, serrant les écheveaux mais ne les étendez pas au soleil : et si la dite

soie que vous avez teinte en grenat, était trop chargée de couleur : et si vous voulez la dégorger de couleur, prenez la soie susdite ainsi mouillée et remettez-la sur les baguettes à baigner la tournant et l'imbibant d'alun dans l'eau que vous aviez conservée dans le cuvier et tordez-la autant de fois que vous le croirez opportun à la main si vous voulez la décharger de couleur : et de cela vous jugerez vous-même si à l'oeil elle vous satisfait et s'il vous convient de la laisser plus ou moins, suivant qu'il vous semblera qu'elle en ait besoin : et de cela on peut faire une régle pour laisser la soie au bain, parce que suivant la couleur il est nécessaire qu'elle y reste plus ou moins, et quand la couleur serait devenue comme vous l'entendriez, retirez-la et allez la laver avec soin de la manière sur indiquée, et si la couleur grenat teinte par vous était devenue plus claire de la façon déjà dite, et qu'elle ne fût devenue, assez claire à votre fantaisie, et qu'elle n'eut pas de lustre prenez autant de gomme arabique que vous le croyrez nécessaire et prenez une petite chaudière ou chaudron qui soit chaud de façon que la gomme devienne liquide et se dissolve et puis vous prendrez un peu de lie de vin blanc et qu'elle n'ait pas reboulli, bien faite et mettez-la dans le dit chaudron ou vous avez mis la gomme arabique et dissolvez bien toute chose et faite en sorte qu'elle soit bien chaude, mais qu'elle ne bouille pas : et pui coulez la dite eau à travers un linge ou à l'étamine ou le mieux que vous pourrez dans le cuvier, ajoutez autant d'eau claire qu'il vous semble qu'elle doive suffire au bain de la façon que vous savez et retournez la soie et ensuite faites qu'elle se lave d'alun avec les baguettes, et mettez-la dedans et retournez-la plusieurs fois suivant qu'il vous semblera qu'elle soit degorgée de la couleur et qu'elle ait pris du lustre, et puis vous retirerez la soie et l'irez laver, et quand vous l'aurez lavée étendez-la où vous croirez.

En notez qui en quelque couleur que vous teigniez la soie doit être dans d'eau claire et tordez-la à la main et puis mettez-la dans la chaudière avant que la chaudière ne bouille, car en bouillant vous ne feriez jamais une teinture qui fiut égale, c'est-à-dire toute d'une façon pour

quelque couleur que ce soit, et faites attention quand vous retirez la soie d'une chaudière qu'elle soit d'une couleur, et si vous vouliez faire plus ou moins en autre couleur il faut toujour la laver et la tordre à la main et de même quand vous la retirez et la mettez dans la chaudière, faites que ce soit avant qu'elle ne bouille et faites attention quand vous voudrez teindre en grenat, car le grenat est très divers par lui seul semblable de couleurs l'un plus l'autre moins de couleur et moins de substance suivant le grenat d'autant plus et d'autant moins il faut prendre de grenat par chaque livre de soie. Et notez :

Grenat de Corinthe par chaque livre de soie onces de 4 a 6 suivant qu'il sera bon. Grenat de Valence par chaque livre de soie onces de 5 a 7 et tout autre grenat il suflit par chaque livre de soie de onces de 12 à 14 grenat de Provence par chaque livre de soie onces de 7 à 8 suivant la bontè du grenat.

Grenat de Corinthe gros par livre de soie onces de 8 à 10 quelquefois 12 et 14 onces par livre. Grenat de Barbarie par chaque livre de soie onces de 8 à 10. Grenat espagnol par chaque livre de soie onces de 10 à 12.

Notez que je vouz dis que vous devez engaller la soie : la raison en est que la soie a du corps, et afin que la couleur la pénètre il faut que la soie soit baignèe à la noix de galle et qu'elle reste dans le bain de noix de galle huit ou dix heures, même si la couleur noire ètait parfaite, et afin qu'elle reste ce temps je veux que vous la mettiez dans le bain de galle le soir, si vous voulez la teindre en noir le lendemain matin.

Prenez une chaudière d'eau et mettez-la sur le feu et tâchez qu'elle soit bien chaude et faites en sorte d'avoir la soie sur les baguettes un bâtons et mettez-les ainsi dans la dite eau chaude et laissez-la un peu sans l'agiter afin qu'elle se pénètre bien de l'eau chaude et dedans et dehors et lorsqu'elle a ètè un peu sur le feu, tordez bien la soie sur la chaudiére à la main, et puis étendez-la où vous voudrez, et vous prendrez la soie ainsi tordue et vous la porterez au lavage à votre façon et tordez-la à la cheville, et vous ferez de cette manière.

Et notez que chaque fois que vous soupconneriez que le grenat que vous teignez a peu de couleur et pour vouloir faire la couleur un peu plus foncèe ou vraiment pour l'enlever intégralement, vous prendrez une demi-once de bois du Brésil par chaque livre de soie et mettez-la dans la chaudière où vous aurez mis le grenat et vous retirerez la couleur pour faire acquerir beaucoup de couleur à la soie : et s'il vous semblait devoir en donner à tous les grenats que vous avez teints, tachez de suivre la même rêgle que vous avez entendue en donnant peu par livre parceque le trop serait nuisible par son trop de puissance; et si vous voulez prendre pour norme par chaque livre de grenat donnez-lui demi-once par livre et de cinq livres et au dessus donnez-en un quart d'once par chaque livre de grenat que vous teindrez, et teignez, et vous verrez la soie acquèrir beaucoup de couleur.

Et si vouz voulez teindre la soie en cramoisi, mouillez-la à l'eau claire dans un cuvier ou vase à votre appréciation, pourvu qu'il reste bien dans l'eau et pendant l'espace de dix ou douze jours avec un linge retirez le dit cramoisi de l'eau dans laquelle vous l'aurez mis avec le dit linge lié dedans qu'il soit d'un tissu assez serré pour que les cramoisi ne sorte pas, le purifiant mis de la terre ou d'autres corps impurs qui soient dedans, et faites cela souvent pendant le temps que vous laissez le cramoisi au bain, de façon que toute la substance du cramoisi reste et que l'eau ne soit plus sale, mais qu'il reste dans le linge où il était lié. Et lorsque vous l'aurez conduit à ce point, ayez un grand mortier en pierre, avec son pilon ou en pierre ou en bois dur et mettez vous à piler le cramoisi très bien, qu'il soit bien pilé et fin qu'il soit bien mis en pâte et puis ayez la chaudière trés propre dans laquelle vous voulez teindre, et prenez la dite pâte de cramoisi et teignez la soie en trois fois et vous observerez la rêgle indiquée ci-aprés.

Tachez d'avoir votre soie sur les baguettes, et qu'elle soit passée à l'alun comme vous avez entendu, comme on teint en grenat et bien layée et mise sur les baguettes. Et puis au premier bain dans lequel vous teindrez la soie,

faites de terre livres vingt de pâte de cramoisi ou bien tout autant, suivant qu'il se fut augmenté, et ayez un chiffon et coulez la dite pâte de cramoisi dans la chaudière lavée dans laquelle vous voudrez teindre et faites feu dessous et comme elle est un peu chaude mettez-y onces 8 de moulu par livre de soie, mettez-le dans la chaudiére où est le cramoisi, et faites bouillir le tiers d'une heure le dit cramoisi avec la soie, toutefois la retournant dedans dessous et dessus avec les baguettes, et ensuite retirez la soie et tordez-la à la cheville et allez la laver et dévidez-la très bien ainsi mouillée c'est-à-dire comme vous l'avez enlevé du premier bain, et retirez du bain travaillé et faites un nouveau bain: et une autre fois vous prendez 20 livres de pâte de cramoisi dans la dite chaudiére et vous ferez comme vous avez fait quand vous avez commencé à teindre la dite soie et l'ayant placée sur les baguettes, en coulant la pâte de cramoisi dans la dite chaudière, et comme vous avez fait pour la premiere, faites feu dessous et prenez 8 autres unces de pilé par chaque livre de soie, et de cette même façon mettez la soie sur les baguettes: mettez dedans et que la chaudière ne bouille pas quand vous y mettez la soie: et quand elle est dans la chaudière, faites qu'elle bouille pendant l'espace de demi-heure avec le cramoisi dedans, toutefois retournant la soie avec la main de façon qu'elle se teigne également, et lorsqu'elle a bouilli le dit temps, retirez la soie et tordez-la et lavez-la avec soin, dévidez-la comme vous savez, et vous verrez que la soie sera teinte suivant la couleur que vous aurez à faire aux deux bains susdits et pour le troisième bain prenez toute la pâte qui vous est restée qui pour cette raison serait livre 30 et coulez de la même manière dans la dite chaudière la dite pâte et vous retirerez le dit bain et vous ferez celui-la même, et faites feu dessous et prenez onces 12 de *popo* (?) par chaque livre de soie, et mettez dedans la soie avec les baguettes et faites bouillir selon qu'il vous semble que vienne la couleur que vous voudrez ottenir, et ayez soin de ne pas lui donner plus d'un tiers de feu que celui que vous avez donnè aux autres deux bains, et il faut cette règle à ce troisième bain, parce qu'il devien-

drait trop rouge, et quand il vous semble qu'elle soit teinte comme vous le désirez vous sortirez la soie et la tordrez et la laverez et la déviderez comme il vous a èté dit plus haut, et notez que chaque fois que vous retirez la dite soie de la chaudière faites la refroidir, à la main avant que vous la laviez, et si la couleur que vous aurez obtenu en cramoisi était suivant votre intention, étendez-la où il vous semble qu'elle soit bien pour sécher.

Et si par hasard la soie que vous avez teinte cramoisi fût devenue trop chargée en couleur et qu'elle n'eût pas le lustre que doit avoir la soie, lavez-la et la placez sur les baguettes, et mettez-la dans l'eau dans le cuvier ou vous avez donné l'alun à la dite soie, et retournez-la quatre ou cinq fois bien dedans et tenez la bien sous la dite eau et laissez-la pendant l'espace de trois quarts d'heure et même une heure entière, selon votre besoin dextrement, lui donnant la couleur que vous désirez, et si elle était vraiment suivant votre desir, arrêtéz, retirez-la et la lavez trés bien et de nouveau la rincez et la tordez bien deux ou trois fois à la main, et étendez-la comme il vous semble que cela soit bien.

Et si par hasard la couleur en laquelle vous avez teint était devenue plus claire de la manière sus-mentionnée, et qu'elle n'eût pas le lustre que vous désireriez, prenez deux onces de gomme arabique et demi-once d'alun de lie blanche, par chaque livre de soie au poids, le dit alun de lie n'etant pas rebouilli, et mettez-la dans un petit chaudron d'eau de façon que la gomme arabique et l'alun de lie soient dissous et colez-la à travers un linge dans le cuvier propre où vous mettez la dite eau, et ajoutez autant d'eau que vous le juges nécessaire : et prenèz la soie sur les baguettes et mettez-la dedans et retournéz-la mainte fois : et laissez-la dedans pendant l'espace de temps qui vous semble nécessaire pour que la soie prenne le lustre et quand la soie est restée tout le temps qu'il était votre intention de la laisser, retirez-la, et vous observerez l'ordre de la tordre et la laver et la tordre et l'étendre : Et parceque vous entendez que voulant teindre de la soie : vous vous souveniez que le cramoisi est de

plus ou moins grande perfection pour teindre, suivant le pays qu'il vous en faut plus ou moins suivant sa bonté, et pour cette raison il vous en faut une plus grande ou moins grande quantité par chaque livre· Et afin que vous compreniez mieux je ferait ci-après la distinction, suivant la force du Cramoisi et des Provinces où il croît.

Cramoisi des Marches par chaque livre de soie il faut de 6 à 8 par livre.

Cramoisi du Levant par chaque livre de soie il faut de livres 8 à 10 par livre.

Cramoisi gros du Levant par chaque livre de soie il faut livres de 12 à 14 par livre.

Cramoisi fin d'occident par chaque livre de soie il faut de livres 6 a 8 par livre.

Cramoisi gros d'occident par chaque livre il faut de livres 10 à 12 par livre.

Cramoisi esclavon ou de Raguse ou d'autre lieu fin par chaque livre de soie il faut de livres 7 à 9 par livre.

Cramoisi gros des dits lieux, par chaque livre il faut de livres 11 à 13 par livre.

Et faites attention quand vous teignez en cramoisi de ne pas jeter la teinte du second ou du troisième bain, car ayant teint la soie en grenat et que ce ne fut pas de cette bonté de couleur que vous auriez voulu teindre au bain de cramoisi, tâchez d'avoir la soie mouillée de grenat et mettez-la sur les baguettes et faites feu sous le dit bain et ajoutez 6 onces de *popo* par chaque livre de soie, et mettez dedans votre soie et retournez-la dans l'eau et tenez-la immergée et tournez-la dessus et dessous et lorsque vous voyez qu'elle a pris et acquis de la couleur suivant votre intention retirez-la et tordez-la à la cheville et seconez-la et allez bien la laver et étendez-la comme il a été dit pour teindre la soie en grenat, et si par hasard le bain dans lequel vous aurez mis la soie avait donné une couleur trop chargée parcequ'il y aurait trop de couleur dans le cramoisi.

Et si vous voulez rendre la couleur plus claire, prenez un peu d'eau alunée dans le cuvier, et ayez la soie elevée sur les baguettes et mettez-la dans le dit bain com-

me il a été dit ci-dessus et tournez-la dessus dessous autant de fois que vous l'aurez fait devenir suivant votre intention, retirez-la et lavez-la comme il vous été dit plus haut plusieurs fois, et si elle manquait de lustre passez-la à la gomme arabique comme il vous semblera que ce soit suffisant, et comme vous avez entendu lavez-la et tordez-la, comme vous l'avez vu plus haut et étendez-la sur des perches ou des baguetes maniables.

Pour teindre en couleur cramoisi suivant maître Raimondi le Florentin. — D'abord faites cuire votre soie comme vous avez fait pour les couleurs susdites, et puis vous prendrez de l'alun de roche dix paquets par chaque livre de soie à raison de cuite, et laissez-la séjourner vingt-quatre heures dans le dit alun, et puis lavez-la plus de quinze et vingt fois par echeveau de soie : et avant que vous ayez mis le cramoisi à tremper dans l'eau froide, changez l'eau froide, changez l'eau quatre ou cinq fois ou au moins trois dans ces cinq jours et puis coulez-le à travers un tamis ou un linge et donnez-le à moudre ou à le bien broyer, et faites en sorte que la quantité de ce cramoisi soit de six livres et propre et vous ferez la proportion par chaque livre de soie cuite, huit de cramoisi gros qui soit livre par livre, et mettez dans la chaudière la quantité d'eau qui vous semble suffisante et qui aille bien à la soie que vous voudrez teindre, et quand elle va bouillir ayez votre cramoisi partagé par moitié, c'est à dire broyé; vous en mettrez une moitié dans la chaudiere, et vous conserverez l'autre moitié; et faites bouillir celui qui est dans la chaudière et quand il boût ayez une livre de popo pilé et bien tamisé par chaque livre de soie et mettez-le dans la chaudière et laissez-le bouillir de façon qu'il s'incorpore le plus possible, et quand vous voyez qu'il commence à bouillir, mettez dedans la soie et laissez-le bouillir très fort, retournant très rarement la soie dans la chaudière, et laissez-la bouillir avec la soie dedans les deux tiers d'une heure, et puis retirez-la de la chaudière, et ayez un cuvier d'eau froide propre, et mettez la dite soie ainsi chaude dans la

dite eau, la retournant jusqu'à ce que la dite soie refroidisse et puis pressez-la, tordez-la et portez-la au lavage et quand elle est lavée mettez-la dans le bain d'alun, ou vous l'avez imbibée d'abord, pour que la dite eau soit la moitié, vous y mettrez autant d'eau fraîche que vous en retirez, et comme vous avez fait la première fois mettez-la dans le dit alun et laissez-la séjourner une heure ou deux, ou deux et demi, et puis portez-la à l'eau ou à la rivière ou au canal et lavez-la le plus possible, et vous prendrez le reste du cramoisi, c'est à dire l'autre moitié avec demi once de popo par chaque livre de soie, et faites la seconde fois, c'est à dire mettez-le dans la chaudière comme vous avez fait la première, et faites-le bouilir pendant les deux tiers d'une peure et quand vous aurez retiré le feu de dessous la chaudière, vous la laverez bien et la mettez à sécher à l'ombre, et ce sera une bonne couleur, si le cramoisi est de bonne qualité: et vous verrez la preuve.

Pour teindre la soie en grenat. — Prenez la soie et cousez-la dans une sachet de toile blanche et procédez de cette manière.

Prenez du savon blanc 8 onces par chaque livre de soie crue: et lorsque l'eau est chaude et bouillante mettez dedans le savon et faites-le bien dissoudre dans la dite eau; et lorsqu'il est vraiment dissous, mettez dedans la soie sur les baguettes, et retournez-la avec la main, de façon à ce qu'elle prenne le savon également, et faites-la laver à la rivière ou au canal et notez que si vous ne la lavez pas bien, elle ne prendra pas bien la couleur: Et pour la passer à l'alun faites en sorte que votre chaudière soit propre: et mettez de l'eau propre et claire, et mettez dedans 6 onces d'alun de roche par chaque livre de soie, à raison de soie cuite, et faites-le dissoudre dans la dite chaudière: et ayez toute prête la soie qui a été dans l'eau froide et limpide, et mettez l'eau chaude dans laquelle vous avez fait dissoudre l'alun dans l'eau froide de façon à ce qu'il y en ait autant de chaude que de froide, et faites que votre soie soit sur les baguettes: et vous

mettrez dans cette chaudière ou cuvier la soie que vous retournez avec la main jusqu'à ce qu'elle prenne l'alun d'une façon égale, et laissez la soie dans cette eau d'alun pendant douze heures, puis retirez-la et regardez-la bien, et remettez-la dans l'alun, et retournez-la avec la main et remettez-la pendant deux jours matin et soir, et laissez complètement submergée toute la soie : et quand vous aurez fait cela, mettez dans un cuvier la moitié d'eau claire par chaque sept livres de soie, et passez-la à l'alun comme il est dit plus haut ; faites que ce soit jusqu'à la quantité de six livres à la fois, et lorsqu'elle est imbibée d'alun, dévidez-la, et qu'elle reste deux jours dans l'eau d'alun, et au bout de deux jours retirez-la du bain d'alun et allez et lavez-la à la rivière ou au canal, et mitigez-la avec de l'eau de rivière, et si vous pouvez à l'eau courante, et lavez-la et relavez-la dix-huit fois, l'agitant avec la main, et ensuite rangez-la sur les baguettes, et cela fait, tâchez d'avoir une chaudière en rapport avec la quantité que vous avez faite avant, et par chaque 5 livres de soie tâchez d'avoir un seau d'eau, et faites feu sous la dite, et lorsqu'elle commence à piquer, prenez 4 ou 5 livres de noix de galle, et 4 ou 5 livres de gomme arabique, et faites qu'elle soit bien triturée, et mettez-la dans la chaudière, et ayez préparé un seau d'eau d'alun de lie du Frioul livres 3, et faites-le dissoudre dans l'eau bouillante en mêlant avec une baguette, et faites-la clarifier, et ayez cinq et jusqu'à sept livres de soie, et prenez de la dite eau par six livres de soie, tâchez d'en avoir une quantité qui vous paraisse ni trop ni prop peu, et il en faut demi cuiller à pot de cuivre ou jusqu'à douze livres ; il faut cette portion de demi cuiller à pot : et mettez la dite eau dans la chaudière susdite, et que tout se mélange bien, les galles comme la gomme et l'alun susdit.

Et ensuite vous prendrez deux livres de grenat par chaque livre et jusqu'à vingt onces, suivant que le grenat est meilleur l'un que l'autre, et cela par chaque livre de soie cuite et il faut qu'il soit bien pilé et cassé, et faites-le bien dissoudre, et vous mettrez dedans votre soie et dès que vous aurez mis votre soie, retournez vivement

six jusqu'à sept fois, avec rapidité votre soie, et tâchez de tenir dedans votre soie l'espace de trois pater noster et retirez-la et retournez-la et procédez ainsi par trois fois et vous ferez comme il est dit plus haut. Et lorsque vous aurez fait jusqu'à cinq fois de cette façon rompant le bain avec un bâton, et remettez dedans votre soie, et retournez les écheveaux, et faites feu dessous et retournez-la vivement et puis retirez-la et la faites refroidir.

Et notez qu'elle doit rester dans le bain et bouillir une heure et elle sera teinte, et ensuite lavez-la bien au moins quinze fois, l'agitant avec la main et la pressant et la tordant, et ensuite tordez-la à la cheville, et allez la dévider et étendez-la à l'ombre et non au soleil.

Pour teindre la soie en couleur cramoisie parfaite. — D'abord préparez la soie sur les baguettes de façon qu'il y ait huit onces de soie sur chacune et massez-les deux par deux de façon qu'elle puisse bien cuire, et il faut un demi seau d'eau par chaque livre de soie, et faites en sorte que votre travail soit mis en poche par ordre et que la poche ne soit pas trop étroite, mais plutôt trop large, prenez huit onces de savon noir par chaque livre de soie à travailler et doit bouillir doucement pendant une demi-heure et pas davantage et puis retirez-la de la poche et lavez-la le plus possible, de telle façon qu'à la main on sente son frôlement; pour la passer à l'alun prenez huit onces d'alun par chaque livre de soie cuite et que l'alun de roche soit fin, et notez que lorsque vous ferez dissoudre l'alun de roche, vous devez le faire dans de l'eau de rivière qui soit bien bouillante dans un chaudron, et laissez-le refroidir, et lorsqu'il est froid, retirez-le et jetez-le dans un cuvier et mettez-y autant d'eau pour qu'en tout cela fasse un seau par chaque livre de soie cuite, et l'eau sera mordante, car c'est ainsi que cela doit être, c'est-à-dire un seau de bain par chaque livre, et tâchez de comprendre; et quand vous voudrez vous servir du bain, répartissez-le et faites-en huit baguettes d'environ huit onces l'une, et puis mettez-les dans ce cuvier où se trouve le bain d'alun, et faites qu'elles restent bien submergées,

et elles doivent rester dans le dit alun quatorze heures et jusqu'à trente, et lorsque vous retirez la soie de l'alun lavez-la bien et encore, et lorsque vous retirez la soie de l'alun lavez-la bien, et encore et lorsque vous aurez fait cela, répartissez-la de nouveau comme il est dit plus haut pour teindre.

Idem le Cramoisi doit être mouillé et doit rester à tremper suivant la saison, et surtout pendant l'été, si on travaille faites qu'il soit bien mouillé surtout, et qu'il soit bien broyé de même le plus possible, et ensuite faites le bain et mettez-y tant d' eau que cela fasse demi seau par livre de travail et puis mettez le dit bain dans la chaudière, et faites un feu clair. et tâchez qu'elle bouille et lorsqu'elle commence à bouillir, ayez tout prêts trois paquets de *poppo* par chaque livre de travail, et il doit être bien pilé et tamisé, et vous mettrez le dit *poppo* dans la chaudière, et mêlez bien, et mettez ensuite votre travail dedans et retournez-le comme on doit faire avec un bon feu dessous, et qu'il ne lui manque pas et que ce soit un feu clair et faites bouillir ainsi une demi-heure et pas davantage: et puis retirez-le et ayez préparé un cuvier d'eau et mettez-le dedans aussitôt que vous le retirez de la chaudière et lavez-le là dedans et pressez-le davantage et ensuite vous irez le laver à la rivière afin que le gras du cramoisi sorte de la soie.

Et ensuite cela fait, répartissez-le et donnez-lui de nouveau l'alun dans une cuve et qu'il soit plus doux que ne fut le premier, et mettez-y votre travail comme vous avez fait l'autre fois, et laissez-le dedans quinze heures et davantage, ensuite retirez-le et lavez-le bien à l'eau de rivière et ensuite répartissez-le et rangez vos baguettes comme ci-dessus pour teindre la soie la seconde fois: et puis ayez préparé d'abord un demi seau d'eau de bain comme la prèmiere fois et faites-le bouillir, et quand il commence à boullir, tâchez d' avoir tout prêts deux paquets de *poppo* par chaque livre de soie travaillée et mouillez le pilé dans la chaudière comme je l'ai dit plus haut d'abord et il y faut demi paquet d'indigo qui ait été à tremper pendant 24 heures par chaque livre et qu'il

ait trempé dans un vase en verre et jetez-le dedans et mêlez bien : et puis mettez votre travail comme vous avez fait la première fois et faites bouillir demi-heure sur un feu clair et puis retirez-le de la chaudière et il sera bien teint en cramoisi et tâchez d'avoir deux cuviers d'eau préparés et d'abord lavez votre travail dans l' un et puis jetez-le dans l'autre et ensuite à la rivière courante le plus possible. Et cela est recommandé par Maître Mathieu Deodato de Venise.

Notez cette recette avec quatre livres de cramoisi on fait une bonne couleur et avec cinq on la fait meilleure et juqu'à six par chaque livre de soie, mais ne comptez pas à raison de soie cuite pour qu'elle teigne parfaitement, et ne dépassez pas cette proportion.

Et ce doit être du cramoisi fin ou menu et allemand et il fera une teinte parfaite.

Quand le cramoisi est mouillé et que vous voulez le broyer, répartissez-le à l'œil, et vous prendrez la première fois les deux tiers et la seconde fois le reste, et servez-vous-en comme je l'ai dit ci dessus.

Pour extraire le savon de la soie. — Pour donner l'alun chauffez de l'eau, et mettez-la dans un récipient ou cuvier : et mettez la soie dedans à l'eau chaude, et puis agitez cette soie à la main et tordez-la trois fois, et puis retirez-la et lavez-la très bien, de façon que le savon sorte bien, et lorsque vous l'aurez bien lavée il faut la jeter dans l'eau d'alun de cette façon.

Pour faire la couleur grenat. — Bois du Brésil fin et beau et râpez-le avec la râpe et puis prenez cette râpure et mettez-la à tremper dans le vinaigre et mettez-y de l'alun de roche et laissez-le tremper un jour et une nuit et puis vous prendez le drap auquel vous voudrez donner la couleur, et mettez-le à tremper dans le dit vinaigre avec de l'eau de rivière et faites-le bouillir un peu, et pendant qu'il bout mettez dedans de l'urine humaine et retirez-le du feu et sortez-le s'il vous semble bien coloré mettez-le à sécher et quand il est sec lavez-le bien avec

de l' eau de rivière et s'il n'était pas bien coloré faites-le bouillir de nouveau avec tout autant de substances et ce sera de très beau grenat.

Eau gommée avec laquelle on donne l'apprêt aux draps de soie. — Gomme arabique et mettez-la à tremper dans l'eau et laissez-la dans l'eau jusqu'à ce qu'elle soit le quéfiée dans l' eau et lorsque votre gomme sera réduiti-en eau faites que votre drap de soie soit sur un châssis ou sur deux ensuples bien tendues et tirées et prenez une éponge et donnez l' eau où il vous convieut ou sur les parties en or et où vous voulez et donnez-en autant que vous le jugez convenable et que ce soit tendu et laissez-le sécher avant de l'enlever du châssis et ceci est l'eau gommée qu'on donne aux velours, aux damas, aux satins, aux tabis, aux ormesini et à tout autre drap de soie.

Pour composer une eau qui redonne la couleur aux draps de soie et de toute sorte qui fussent passés. — Par chaque cinq parties d' eau commune une partie d' alun mauvais bien trituré et mettez-le dans une marmite au feu et laissez bouillir : et puis coulez-le et laissez refroidir : et quand vous voudrez vous en servir, faites-le tiédir un peu et lavez les taches : et laissez-les sécher et quand elles seront sèches, si elles sont un peu plus claires que les autres endroits : mouillez les taches avec du vin ; et mouillez-les de nouveau avec la dite eau et laissez-la sécher et si c'était trop foncé: ajoutez un peu d'eau commune au vin: et vous opérerez suivant l'occurence ou plus clair ou plus foncé autant de fois qu'il le faudra jusqu'à ce que vous trouviez la couleur parfaite : et ceci est la règle.

Vous prendrez par chaque livre de soie quatre onces d'alun de roche et mettez-le dans uue chaudière avec une quantité d'eau suffisante et mettez cette eau sur le feu, et laissez-la jusqu'à ce qu'elle soit piquante et que l' alun soit bien dissous et puis otez-la du feu et mettez-la dans un cuvier et laissez-la jusqu'à ce qu'elle soit un peu froide, et puis mettez dedans la soie et laissez-la séjourner ainsi un jour ou plus ou moins selon ce qui vous en

semble pour commencer à teindre : et lorsque vous voudrez faire la teinture, retirez-la et apprêtez-la pour teindre immédiatement.

Pour teindre la soie en couleur bleue — D' abord lavez la soie à l' eau froide de rivière et puis tordez-la bien à la main, et teignez-la dans la fleur d' indigo, et rincez-la en l'agitant bien dans le cuvier et puis vous la laverez avec de l' eau froide de rivière et puis tordez-la à la main et puis mettez-la à la cheville et allez l' étendre au soleil : Et notez que pour cette couleur la soie ne doit pas être passée à l' alun.

Pour teindre la soie en couleur azur. — Prenez la soie que vous voudrez teindre d'azur, qu'elle ne soit pas, passée à l' alun et lavez-la bien avec de l' eau fraîche de rivière et et un seau d'eau chaude, et mettez-la dans le tournesol et une livre de soie et un seau d'eau chaude, et mettez-la dans le tournesol et une livre de soie et mettez dans une chaudière au feu et faites bouillir excessivement, et puis retirez-la du feu et mettez ce qui reste du tournesol dans la chaudière à feu tempéré et laissez-la un peu bouillir, puis ayez votre soie et mettez-la dans cette teinture, qu'elle soit claire ou foncée à votre fantaisie, ensuite tordez-la à la cheville et lavez-la bien et tordez-la à la main et puis mettez-la bien dans le vase de fleur (d' indigo) jusqu'à ce qu'elle ait la couleur que vous désirez, et puis lavez-la à l'eau fraîche de rivière, et puis tordez-la à la main, et mettez-la à la cheville et mettez-la au soleil : et notez que le tournesol doit être mis dans la chaudière en deux parties et faites toujours attention à cela.

Pour teindre la soie en couleur verte. Il faut d' abord passer la soie à l' alun comme on fait pour la noire et la grenat, et puis prenez deux livres d'herbe gaude c' est-à-dire une herbe qui croît à Bologne et qui est semblable à la cornouille, par chaque livre de soie, et faites-la bouillir une heure et demie, et lorsqu' elle a bouilli vous prendrez cette teinture dans un cuvier, et vous retirerez votre soie

du bain d'alun et pressez-la bien fort avec la main: et puis agitez-la dans la dite eau jusqu'à ce qu'elle ait la couleur que vous désirez: et lorsque vous avez donné le jaune promenez la soie par la chaudière et retirez-la, et sachez que la soie est plus jaune ou vert clair, et si elle l'est moins, agitez la dite soie dans la chaudière où se trouve la fleur d'indigo : et si elle est moins jaune la couleur devient plus claire et moins chargée, et lavez-la et étendez-la au soleil.

Pour teindre la soie en grenat. — Prenez par chaque livre de soie une livre de savon et mêlez-la bien et puis lavez-la avec de l'eau chaude et laissez-la un jour et une nuit : et puis ayez quatre onces d'alun de roche par chaque livre de soie et faites-le bien dissoudre dans l' eau et lorsqu'il est disssous laissez-la bien refroidir, et puis vous prendrez la soie et lavez-la dans deux ou trois eaux et tordez-la bien à la main, ensuite mettez-la dans le bain d'alun avec les baguettes comme vous le savez : et ayez deux onces de granzuolli et quatre onces de grenat et demi seau d'eau, et chauffez-la au feu et mettez d' abord les granzuoli dans la chaudière et ensuite le grenat et mêlez bien : et lors qu'elle est chaude, ayez votre soie et agitez-la dans la dite eau pendant l' espace de demi-heure, et puis retirez-la et laissez-la refroidir et tordez-la bien à la main et mettez-la à sécher de façon qu'elle ne reçoive pas le soleil.

Pour teindre la soie en grenat ou de Garance en noirâtre. — D' abord lavez la soie dans l'eau claire de façon qu' elle soit un peu mouillée : puis ayez de l'eau suivant la quantité de soie que vous voudrez teindre, mettez-la dans la chaudière et puis ayez du tournesol suivant la quantité de soie que vous voudrez teindre et mettez dans la chaudière au feu, que ce ne soit pas un trop grand feu et lorsqu'il est dissous et un peu chaud, agitez la soie dans ce bain susdit jusqu'à ce que la couleur vous paraisse être faite, et puis tordez-la à la main et lavez-la bien à l' eau claire fraîche : puis tordez-la à la cheville bien également et faites-la sécher.

Pour teindre la soie en couleur jaune. — D'abord il faut aluner la soie: par chaque livre de soie prenez six onces d'alun de roche, et mettez-le dans une quantité d'eau suffisante pour que la soie puisse tremper, et vous ferez bouillir la dite eau un peu, assez pour que l'alun se dissolve, et laissez-la refroidir et puis mettez dedans la soie sur les baguettes comme d' habitude, et vous laisserez la soie dans la dite eau pendant deux heures, et puis retirez-la et donnez-lui le jaune avec l' eupatoire, et puis lavez-la avec grand soin et ayez ensuite de la gaude coupée menu et mettez-la dans une chaudière de deux ou trois seaux et mettez-y dedans trois onces d'alun de roche, et faites-la bouillir, et lorsqu'elle a bouilli otez le feu et laissez refroidir la chaudière, et puis prenez un peu de bouillon de l' Eupatoire mêlée avec la gaude, et ayez votre soie sur les baguettes ou bâtons et promenez-la dans la dite eau et qu'elle devienne ou foncée ou claire comme il vous plaira, et tordez-la à la main, et puis tordez-la à la cheville et faites-la sécher à l'ombre.

Pour faire de la soie couleur cramoisi. — Un écheveau de soie blanche, grenat fin : un quart bois du Brésil une livre et que tout cela soit broyé et pulvérisé, et mettez-le en capitel ou lessive faite avec quatre livres de cendre de cerre, mettez-la au feu et faites-la bouillir jusqu'à ce que la lessive se réduise de moitié : et mettez le grenat dans la lessive avec la bois du Brésil et faites petit feu de façon à ce qu'elle ne bouille pas et écumez la chaudière et prenez la soie et alunez-la avec l' alun de roche en morceaux et ensuite mettez la soie dans la chaudière et vous procéderez ainsi jusqu'à ce qu'elle prenne une bonne couleur et promenez-la avec la main et tordez-la à la cheville et faites-la sécher au soleil et vous aurez de la soie teinte en grenat.

TAPISSERIES

page 171 note 2 : A propos de cette tapisserie offerte par les doge A. Gritti, le chroniqueur Sanuto écrit dans ses *Diarii* (tome 58, page 8 :

« *É lavorà di oro, seda et lana finissima, con un San Marco in lion et ale, et una Venexia tanto ben posta, che si vede tutto minutamente, piaza di San Marco, caxe, canal grande, chiesa, monasterj, Lio, li do castelli, li monti, lagune, il mar, il tutto tanto ben et minutamente lavorato, con lettere di sopra al cornison :* Andreas Griti Venetiarum Dux anno 1522, *et da una parte uno trophe e quelle arme richiede a un capitano zeneral con lettere :* Classis imperatori designato; *dall'altra quelle arme richiede in uno exercito, con lettere:* Exerciti delegata cura; *poi da una banda un semprevivo, con lettere:* Venetorum republicha, *et dall'altra banda una palma con letterc:* Patavium recepit. *Di sotto una torre, zoè Costantinopoli, quando l' era* (il Gritti) *prexon et la paxe con lettere:* Captivitas pro patria, *et dall' altra un olivo con la paxe, con lettere:* Pacem composita.... *Vi è etiam un anzoleto che porta la corona del Doxe.* »

SCULPTURE EN BOIS

page 112 ligne 22: Sansovino dans son ouvrage *Venetia* nous a donné l'histoire de cette statue:

« *Il colosso di San Christoforo sù l'altar grande fu opera di Gasparo Moranzone: il quale la fece sù lo misura del viuo in questa maniera. Essendo stata l'anno 1470 portata d'Inghilterra a Venetia la parella del ginocchio del predetto Santo, il Moranzone, tolta la sua misura, et formato un ginocchio secondo quella proportione, et indi la gamba alla grandezza del ginocchio, et così il resto delle membra a misura della gamba, imitando in ciò Pittagora, che dall' orma del piè di Hercole venne a notitia della sua statura, scolpì il predetto colosso.* »

TABLE DES MATIÈRES

ERRATA

Page	ligne	lisez	au lie : de
3	3	de la cour grecque	de la court grecque
5	23	S.te Sophie	St. Sophie
6	22	dans le trésor	dans les trésor
11	18	à Rome avait été commandée	à Rome commandée
12	21	d'inspiration	d'ispiration
14	11	Châsse	Chasse
17	24	de l'orfévrerie	de l'orfevreries
18	8	Châsse	Chasse
22	17	différentes	différente
23	5	charmantes	charmants
25	1	lis	lys
27	7	boîte	boite
28	1	S. Nicolas	Christ
»	22	couvent	convent
»	28	d'indignation	d'endignation
32	25	les orfèvres	le orfèvres
37	3	après	âprès
»	5	les premières	le premières
41	7	d'un sceptre	d'une sceptre
53	8	Piazzetta	Loggetta
57	9	percées	percée
63	10	Tassini	Jassini
64	28	ajouterons	aojuterons
67	3	de médailles	des medailles
69	27	appartenant	appartenants
72	13	*enlever la virgule après Jean*	
74	2	gloire	glorie
»	7	tête	tète
76	11	André	Andrée
77	10	ait été	eût été
78	12	représentant	représentants
79	1	sévérité	sévèrité
80	17	dessin	dessis
»	20	héritèrent des	héritèrent les
»	26	eut comme collaborateur	eut collaborateur
89	6	attaché	attachée
94	18	*après cent dix :* ce devant d'autel	
98	1	cet ouvrage	cette ovrage
»	4	assistance	assistence
100	23	arabesques gracieuses	arabesques gracieux
101	30	des préceptes	de precepts
103	15	vaincue	vainque
»	18	était	étant
104	17	monde	mond
106	11	qui existe	qu'il existe
107	4	à laissés	laissés
108	16	cet ouvrage	cette ouvrage
109	12	les dessins de feuillage qui s'y trouvent et les perspectives etc.	
»	19	suivante	suivant
111	15	exécutées	éxecutés
»	18	par suite de la mort	par la mort
»	23	simplement de modestes	simplement modestes
»	24	mais bien des sculpteurs du plus grand mérite	mais bien sculpteurs du plus fort mérite
»	27	précieux	précieuses
112	8	excellente	excellent
»	21	les sculptures	la sculpture
113	2	élégantes, mais ces ouvrages ont été	élégants, mais ces ouvrages maintenant furent
»	15	ayant trait aux arts	allégoriques aux arts
»	19	représentant	représentants
»	20	caractères	charactères
114	11	pour le terminer	pour l'accomplir
»	12	comme ses prédécesseurs	pas plus que ses prédécesseurs
»	13	car en 1523 le moine Vincent de Vérone de l'ordre de S te Marie de Mont Olivet fut chargé du travail avec frère etc.	puis qu'en 1523 fut chargé du travail le moine frère Vincent de Vérone del'ordre de S.te Marie de Montollivet avec frère etc.

Page 114	ligne	24	lisez	à savoir	au lieu de	savoir
» 116	»	13	»	terminée	»	accomplie
» 118	»	28	»	du 25 février	»	au 25 de février
» 119	»	7	»	appartenant	»	appartenantes
» »	»	19	»	chérubins	»	chérubin
» »	»	21	»	évidemment du faire	»	evidemment au faire
» »	»	24	»	été	»	étée
» 120	»	2	»	aujourd'hui que ce	»	aujourd'hui ce
» 121	»	2	»	pas des auteurs	»	pas sur les auteurs
» »	»	6	»	de la sculpture en bois	»	en sculpture sur bois
» 122	»	12	»	l'Hôpital	»	Hôpital
» »	»	16	»	parce que *doit être enlevé*		
» 124	»	5	»	commencèrent	»	commençaient
» »	»	10	»	compositions	»	composition
» 125	»	1	»	pompeux	»	pompeaux
» »	»	15	»	à notre ami etc.	»	à nôtre ami etc.
				possesseur de cet ouvrage	»	possesseur de cette ouvrage
» 149	»	5	»	lis	»	lys
» 154	»	5	»	prohibitions de	»	prohibitions du
» »	»	29	»	lois	»	loix
» 155	»	2	»	de l'étalage	»	l'étalage
» 159	»	15	»	forts	»	fort
» 169	»	5	»	à ce point	»	à point
» 176	»	12	»	entrepôt	»	entrêpot
» »	»	21	»	de le faire	»	de faire
» 181	»	2	»	portent à croire	»	donnent à croire
» 182	»	13	»	semblable à celle	»	semblable à cette
» 183	»	3	»	fond de ce	»	fond de un
» »	»	19	»	lui formant	»	lui forment
» 191	»	3	»	Sans nul doute	»	Il est sans contredit
» 193	»	1	»	sur quels renseignements	»	sur quelles renseignements
» »	»	3	»	sûr	»	sur
» 196	»	4	»	faits	»	fais
» 199	»	22	»	fut fait	»	fu fait
» 203	»	9	»	d'autres fois	»	d'autrefois
» 204	»	1	»	quelque trace	»	nulle trace
» »	»	6	»	appartenant	»	appartenants
» »	»	8	»	arts et métiers	»	arts et de metiers
» »	»	18	»	provinssent	»	provinsent
» »	»	24	»	auraient dû	»	auraient du
» »	»	25	»	n'y a pas de raisons suffisantes	»	n'y a pas encore de suffisant
» 205	»	6	»	concernant	»	concernants
» »	»	27	»	Grand conseil	»	Conseil majeur
» 208	»	7	»	supériorité de nos	»	supériorité des nos
» »	»	15	»	même des	»	même par les
» 210	»	6	»	continua	»	continuà
» 213	»	9	»	n'avaient pas encore été trouvées	»	n'avaient été pas encore trouvées
» »	»	14	»	lettrés	»	littrés
» 214	»	18	»	se rendit	»	se rendît
» 221	»	7	»	mesure	»	mensur
» 223	»	17	»	qui ne servaient	»	qui servaient
» 224	»	2	»	n'arrivèrent	»	arrivent
» 226	»	1	»	finalement	»	finiement
» »	»	24	»	qu'on n'en voit pas	»	qu'on ne voit
» 246	»	13	»	dans la	»	dans toute la
» 248	»	8	»	en argent guilloché	»	guilloché en argent
» 249	»	2	»	se servait pour lancer des	»	se servait de
» »	»	12	»	instrument	»	istrument
» 257	»	4	»	la marque	»	le marque
» 258	»	18	»	ce dont attestent les		ce dont on atteste par les
» »	»	24	»	boîtes faites	»	boîtes faite
» »	»	25	»	on faisait	»	on a faisait
» 259	»	16	»	instruments	»	istruments
» 263	»	8	»	précieux	»	précieu
» 269	»	20	»	provenant	»	provenants

